# باكثير.. والمسرح الإسلامي

## بين صلابة التأسيس ومرونة التطبيق

د.محمد حسن عبدالله

الكتاب: باكثير.. والمسرح الإسلامي.. بين صلابة التأسيس ومرونة التطبيق
الكاتب: د.محمد حسن عبدالله
الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)
٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com



دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

عبدالله ، د.محمد حسن
باكثير.. والمسرح الإسلامي.. بين صلابة التأسيس ومرونة التطبيق/ د.محمد حسن عبدالله
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٥٣ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٥ – ٦٦٧ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع: ٤٣٧٦ / ٢٠٢٣

# باكثير.. والمسرح الإسلامي
## بين صلابة التأسيس ومرونة التطبيق

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

# تقديــم

هذه الصفحات مقسمة إلى موضوعات تحمل عناوينها التي تدور في فلك إبداعات الأستاذ "علي احمد باكثير" الذي يعرفه المعنيون بالأدب في أشكاله المختلفة: القصة، والرواية، والمسرحية، بمختلف أشكالها وغاياتها، كما يعرفه الجمهور العام – افتراضاً – عبر ما كتب للسينما، وللإذاعة، وللصحافة.. بما يعني – في النهاية – أننا مع "باكثير" بإزاء شخصية مبدعة، واسع الثقافة، عظيم النشاط، لا يكف عن التجريب في الأشكال الفنية بخاصة، وفي فنون المسرح، بوجه أخص.

في سياقات نقدية مختلفة يوصف إبداع "باكثير" بأنه " إسلامي"، وكان هذا (الانحياز) في التصنيف مقبولاً – بوجه عام – في أزمنة سابقة. غير أنه في هذه الحقبة التي نعيشها، يستدعي من المعاني ما ترفضه كتابات "باكثير" حين نقرؤها في ضوء معطياتها (النصية) – وليس في ضوء مجتلب، يستدعيه انحياز مسبق، وستبدو مساحات (الحرية) الفنية، والواقعية، والسلوكية، التي اعتنقها هذا الكاتب – غالبة على ما عداها من نوازع، تعود في جملتها إلى التزامه الأدبي، ودماثة أخلاقه، ونقاء سريرته. أما مطالب الفن – وبخاصة في مجال المسرح – فقد منحها "باكثير" كل ما تحتاج لتضفي على مسرحياته: الحيوية، والتشويق، والواقعية، ومجاراة الطبائع، ومجاوزة الطبائع أيضاً.. ما يستدعي أن نعيد التأمل.. نعيد التفسير.. نعيد التصور

لحدود ما يمكن أن يوصف – في الإبداع – بأنه "إسلامي".

هذه الصفحات تعود بداياتها إلى أوائل هذا القرن، فقد صحبتني زمناً طويلاً، في حالة من الكمون، والحدب، والأمل، إلى أن انبعثت في نفسي من جديد، ربما بمناسبة إعلان "القاهرة عاصمة للثقافة الإسلامية" هذا العام (٢٠٢٢). ولا أجد ضيراً في أن اتخذ من هذه المناسبة دافعا إضافياً، أو وقتياً، لاستئناف،واستكمال ذلك الشغف القديم بالكتابة عن فن "باكثير".

وأذكر أن لي سابقة في هذا المجال، فقد أعلنت "القدس: عاصمة للثقافة العربية " (٢٠٠٩)، فاتخذت من هذا الإعلان دافعاً، ومذكراً بواجب تجديد ذكرى (القدس) في الوجدان العربي، وفي الوعي العربي كذلك. من ثم أنجزت كتابي – في تلك المناسبة – بعنوان: " القدس ريحانة الضمير العربي": تعقبت فيه تاريخها القديم، ومأزقها الراهن، وعرضت لعثراتها التاريخية، حتى استقرت عربية أصيلة، وعاصمة للديانات السماوية، ثم رصدت: بالتسجيل والوصف والتحليل – أهم ما تغنى به الشعراء عن القدس في أزمانها الجميلة، والمأزومة، والمأمولة.. على السواء.

تحية للقدس العربية.. وتحية معطرة للأديب الخصب الجميل بإنسانيته، واقتداره الفني: علي أحمد باكثير..

محمد حسن عبدالله

المعادي – ٣٠ مايو ٢٠٢٢

## استفتاح

# الطريق إلى النصّ المقدس

تعترض طريق البحث في موضوع " التوظيف الفني من المصادر المقدسة في مسرح على أحمد باكثير " أمور قد تبدو غير ذات صلة مباشرة بالقضية موضع البحث، ومع هذا نرى ضرورة الإشارة إليها، ولو في فقرة موجزة، لما نرجح من تأثير هذه الأمور في صناعة المسرحية، وبخاصة تلك المسرحيات التي تستمد إطارها الكامل من مصدر " مقدس " بعينه، أو من أكثر من مصدر يحمل كل منها صفة القدسية بالنسبة لقوم يحلونه هذه المنزلة، وحتى في المسرحيات التي ابتدع الكاتب المسرحي موضوعها وشخصياتها وحبكتها من عندياته، ولكن سياقها دفع ببعض مشاهدها أو مواقفها إلى تنظير أو اقتباس مستمد من أحد تلك المصادر المقدسة.

وينطوي حرصنا على تصدير هذه الإشارة في مقدمة ما نعرض له من مسرحيات أبدعها على أحمد باكثير (ولد في اندونيسيا ١٩١٠م ونشأ في حضرموت (اليمن)، وعاش حياته الأدبية المثمرة في مصر، وتوفي في القاهرة – ١٩٦٩) لكي نحرر نظرتنا (أو نظرة القارئ) من إلقاء مستويات من القصور عن كاهل باكثير؛ لأن هذه المستويات التي قد تثير الشعور بالتقصير أو القصور كامنة في طبيعة موروثنا الثقافي، فليس المسرح من فنون هذا الموروث الضارب بجذوره في الزمن العربي الممتد [1]، فأقدم

المسرحيات التي عرضت في دمشق – بجهود خليل القباني (٢)، وفي بيروت، بجهود مارون النقاش (٣) وفي مصر بجهود يعقوب صنوع (٤)، لم تتجاوز القرن ونصف القرن، وهذا زمن جد قصير إذا قيس إلى التراث المسرحي الإغريقي أو اللاتيني الذي يقارب خمسة وعشرين قرنا (وإن شابها انقطاع)، وقاعدة " تأثير الماضي في الحاضر " مسلمة في دورات الحضارة وتلمس طرائق التجديد. وهنا يحمد لباكثير (حتى وإن يكن مسبوقا بجهود توفيق الحكيم) (٥) أنه تواصل – عبر أساليب المعارضة والتناص والقراءة الأخرى(٦) – مع نصوص مسرحية من مختلف الثقافات والعصور واللغات مثل: مأساة أوديب، وشيلوك الجديد، وفاوست الجديد، وروميو وجولييت، وعناوين هذه المسرحيات تقود إلى منابعها، كما تقوم المقابلة أو المقارنة بين الأصل وإعادة التشكيل بالكشف عن عمل الموهبة وأصالة الرؤية وعودتها – رغم تعدد الأعمال في الموضوع المسرحي المحدد – إلى مرتكز فكري ثابت هو الظهير المساند لعملية الكتابة المسرحية (٧)، وما نريد الإلماع إليه هنا هو أن باكثير، الذي بدأ شاعرا غنائيا يجد في هيكل القصيدة العمودية ما يكفيه للإفضاء بما يمور في عالمه الباطني، ما لبث إبان إقامته بمدينة الطائف أن صادف مسرحية شعرية لأحمد شوقي، فانفتحت أمام بصيرته الشعرية آفاق الموضوعات القابلة للتشكيل الدرامي (٨)، قاده إلى أولها موقف من التحدي أثاره أستاذ الدراما الإنجليزية، وأشار إليه باكثير في كتابه " فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية (٩) "، ولعل تجربة الكتابة المسرحية الأولى حسب "رخص" أو تيسيرات الشعر المرسل هي التي فتحت أمامه السبيل إلى كتابة المسرحية النثرية، التي لم تتخل واحدة

منها عن طابع الشعر أو طبائعه، ولا نستبعد أنها التي قادته أيضا إلى تلك المسرحيات غير العربية التي قرأها وأعاد تشكيلها فمنحها رؤية أخرى تجري في سياق بنائه الروحي والفكري، فيمنحها أصالة تخرجها عن نطاق التعريب لتدخلها في محور حضاري آخر مختلف، بل شديد الاختلاف. وباكثير – في هذا الصنيع – قد باعد بين محاولاته وما سبقه من محاولات توفيق الحكيم، كما نجدها في مسرحيا مثل: بجماليون، والملك أوديب، وفيهما كان الحكيم يرفض فكرة أو رؤية ليتبنّ غيرها أو نقيضها، غير ملق بالاً إلى إن ما هجره وما أجازه ينتميان كلاهما إلى حضارة أو منهج مستورد من " هناك " أو مستنبت من توليدات الحكيم الذهنية الذاتية (١٠)، ولكنه أبدا لم يكن مستندا إلى حضارته التي تربي في حجرها ونشأ على ثقافتها: الحضارة العربية الإسلامية، وهذه الخاصية المميزة هي إحدى التزامات باكثير الثابتة الواضحة.وهذا اختلاف جذري بين المرجعية الثقافية لكل من الكاتبين: الحكيم وباكثير.

لقد حاولنا فيما سبق أن نقترب مما نرجح أنه كان دافعا أساسيا من دوافع اتجاه باكثير إلى التراث المسرحي العالمي، وهو أنه كان يتعرف (وربما يستعير أيضا) تراثا، أو هيكلا تراثيا أجاد " الآخرون " استخدامه، ولم يكن له نصيب في تراثنا، فلم يجد حرجا من تفكيك بنيته الفكرية، وإعادة صوغها او وضع عناصرها في علاقات جديدة تحمل منظورا مغايرا. ولقد ساقته هذه الخطوة إلى " وضع " مسرحيات رأى أنها تستجيب، بل تتوغل في تأكيد هذا المنظور الخاص المغاير، ومن المؤسف حقا أن ثبت مسرحيات باكثير الذي ألحق ببعض طبعات كتبه لم يحدد تاريخ كتابة كل مسرحية على

حدة، بل إنه لم يعط هذا الجانب أهمية في كتابه " فن المسرحية " — الذي يمكن عدّه بمثابة مذكرة شارحة لبعض دوافعه النفسية والفكرية لخوض بعض التجارب المسرحية، وبعض " الحيل " التي دلت على دماثة خلقه، ونزعته الإنسانية، وعزوفه عن الاتهام والرغبة عن الصدام (كما حدث في استجابته لمطالب الرقابة بالنسبة لمسرحية سر شهرزاد) (١١) فضلا عن اتساع أفقه ووعيه القومي (وهذا واضح فيما كتب حول مسرحية: إخناتون ونفرتيتي) (١٢). إن غموض التحديد الزمني للكتابة وتأكيد التراتب يجعل من التأويل والاستنتاج مجرد احتمالات، ويضعف من موضوعية " هيكلة " الدراسة، ففيما عدا مسرحيات قليلة جدا أشار إلى عام تأليفها، وأقل منها تضمنت حدثا أو أحداثا تحدد مرحلة تأليفها، يظل زمن الكتابة مفتوحا للترجيح أو الاحتمال. إننا معنيون — بصفة خاصة— بالمسرحيات التي حصرنا علاقتها بالمصادر المقدسة في واحد من مستويين: الأول أن تكون فكرة المسرحية وهيكلها يعتمدان أساسا على مصدر مقدس، أو أكثر (ويلحق بهذا المصدر تفسيراته وتأويلاته وشروحه)، والمستوى الآخر أن يكون موضوع المسرحية عصريا مصنوعا ابتكره باكثير نفسه، ولكنه — بدوافع مختلفة سنشير إليها — يجد نفسه " مشتبكا " مع نص مقدس، يرى أن إيراده يؤصل الفكرة، أو يغني السياق، أو يضيف ضوءا كاشفا على الماضي أو الآتي من أحداث المسرحية. فهنا تتحدد العلاقة بالمصدر المقدس محصورة في هذا " النص " الجزئي الذي لا يمثل مركز المسرحية أو نقطة انبثاق فكرتها. وهذا التفاوت هو الذي سنعتمده في تقسيم محتوى هذه الدراسة، والمسرحيات التي تدخل في نطاقها.

حين نطوف حول الحمى، ونقترب من المصادر المقدسة التي استمدها باكثير لا نفرق بين الاستمداد الايجابي (القبول) والاستمداد السلبي (الرفض) فلكل منهما أثره الايجابي (العملي) في توجيه الحدث المسرحي وتحديد الطابع الأخلاقي المهيمن على المسرحية، ومن ثم اختيار شخصياتها، كما أننا – إزاء هذه المصادر المقدسة – لا نتدخل في التمييز بين مصدر مقدس عند قوم وآخر مقدس عند غيرهم، فليس هذا من سلطة النقد، ولا من مطالبه، على أنه متاح بسلطة الكتابة، فالأديب المبدع هو الذي من حقه، بل من طبيعة عمله – أن يمارس حق الاختيار، وإن يؤسس فكرته المسرحية على ثوابت تعبر عن رؤيته الخاصة التي يجتهد في أن تتشكل موضوعيا في بناء مسرحية.

ولكن يبقى السؤال "الشاغر " الذي يبحث عن جواب:

ما الذي دفع على أحمد باكثير إلى "خوض" عدد من الكتب (المختلفة) المقدسة لكتابة بعض مسرحياته مع ما يعرف من وعورة هذا الطريق في صعوبته الفنية، ومن ثم صعوبة (إن لم يكن استحالة) تقديمه على المسرح، واعتراض النقاد – عامة – على المسرحيات التي تكتب بدافع توصيل رسالة محددة، وسلكها في سياق الكتابة الدعوية أو الدعائية، وكان هذا القول النقدي معلنا في الزمن (التقريبي) الذي كتب فيه باكثير مسرحياته المعّنية: العقدين الخامس والسادس من القرن العشرين. وقد أشار باكثير إلى شيء من هذا ودافع عن موقفه، وأشار غيره إلى مشهد دال فاقع الألوان، يجرى في هذا السياق نفسه [١٣].

هناك دافع " تاريخي " يعرفه باكثير دون شك، وهو أن فن المسرح – في جميع الحضارات تقريبا – نشأ في رحاب المعبد، وتحت توجيه العقيدة الدينية، وهذا واضح في المسرح الإغريقي والروماني، فالآلهة والعرافون ومعبد دلفي لهم حضور في المسرحيات الإغريقية – وهي الأقدم، وحتى في العصور الوسطي وما قاربها من عصر النهضة ارتبطت عودة المسرح الغربي – بعد اضمحلاله – بالكنيسة، وكما هو متوقع أن تكون موضوعات المسرحيات المعدّة للأداء في الكنيسة ذات أهداف وعظية أخلاقية تدور حول حياة القديسين وما عانوه في سبيل إيمانهم. ولكن هذه المعرفة بالمنبع الديني لفن المسرح يعارضها – على المستوى الفني الخالص، والمستوى الإسلامي الخاص ما كان ينبغي أن يغري بتجاوزها، فمن الناحية الفنية لم يدخل أهل الاختصاص (النقاد والدارسون) فن المسرح في إطار الأنواع الأدبية إلاّ بعد أن غادر الكنيسة (مبنى ومعنى) ونزل إلى حياة الناس وموضوعات المجتمع، وأقام عروضه في أماكن خصصت لذلك. من المؤكد أن باكثير يعرف هذا جيدا، كما يعرف ما سبقت الإشارة إليه من أن فن المسرح ليس تراثا عربيا أو إسلاميا، حتى مع محاولات اجتهادية تحاول أن تجد ثغرة هنا أو هناك (١٤). بل إنه يعرف عن يقين وجود محاذير " إسلامية " على فن التمثيل، تصل في تمسحها بالعقيدة أحيانا إلى درجة من الغباء والجمود غير منكورة، ومن الإنصاف أو صدق الملاحظة أن نشهد بما رأيناه معاينة وممارسة، وهو أن زمن كتابة على أحمد باكثير لهذه المسرحيات المتماسة مع المقدس (الإسلامي خاصة) كان أكثر مرونة وتفهما لدواعي الإبداع وضرورات الفن المسرحي عن زمن القراءة التي أقوم بها، أو يقوم غيري بها (١٥)، وقد لا

يحسن أن أطيل في هذه القضية على أهميتها بالنسبة للتعامل مع "المقدس" – الذي لا نحصره في النص الديني عند أصحاب الديانات السماوية الثلاثة (التوراة بأسفارها الخمسة وكتب العهد القديم، والأناجيل الأربعة المعتمدة من الكنيسة، وما تبعها من أعمال الرسل، والقرآن الكريم) فلدينا بالإضافة إلى الأناجيل الأربعة إنجيل برنابا المرفوض كنسيا، وقد قرأه باكثير، كما سنرى، واستمد منه مشهدا ختاميا مهما في إحدى مسرحياته، ولدينا أيضا المفسرون الذين أدلوا بدلائهم في توجيه بعض الإشارات والمعاني لبعض الآيات القرآنية، وأقوال الفقهاء. فهذا كله مما يضاف إلى " المقدس " ويحسب عليه عند جمهور التلقي. هذا فضلا عن اعتبارات ذوقية وأدبية عامة، استخدمها باكثير – الذي يعرف أنه يكتب نصا قابلا للعرض على المسرح أمام جمهور عام متنوع دينا، وثقافة، وطبقة، ونوعا: ففي مسرحية شيلوك الجديد " (١٩٤٤) نشاهد على المسرح عبدالله الفياض (الفلسطيني العربي) وشيلوك (اليهودي) يتبادلان الأنخاب على الخشبة أمام المشاهدين، ولم يكن يضر " فكرة " المسرحية في شيء أن يشار إلى هذا الفعل بديلا لتجسيده على المسرح، مع ما يقترن بهذا التجسيد من احتمالات المهاترة والمبالغة من مخرج المسرحية أو من الممثل، بل إن هذه المسرحية ذاتها، شهدت مواقف من الغزل المكشوف الساخر الذي يحمل قدرا من التهكم بالمقدس لا يمكن التخفيف من وطأته على المشاهد (العادي) وهو الذي كتبت المسرحية من أجله (افتراضا). لقد كانت الحسناء " راشيل " إحدى أحابيل شيلوك (إلى جانب القمار والغرام بالخمر) لاستدراج عبدالله الفياض إلى أن يبيع ما ورثه عن والده من أرض زراعية لجمعيات يهودية تسعى للاستيلاء على أراضي

العرب بمثل هذه الوسائل، في مشهد الغزل تحدث عبدالله مع راشيل في سياق عبارة عن أن شريعة مُحَمَّد نسخت شريعة موسى، فردت راشيل على ما اعتبرته مزحة بقولها: بل شريعة موسى هي الباقية !! تنبه عبدالله إلى أن هذا المنحى سيفسد ما أراد من الغزل بما لم يقصد من نسخ الشريعة، من ثم سارع إلى التراجع وتأكيد رغبته فيها بأن قال لراشيل،" فلنوحد الشريعتين في هذه القبلة !! (١٦) " هذه عبارة مسرحية ساخرة وعميقة الدلالة فيما تشير إليه من غياب الوعي لدى الشاب العربي وسطحية نظرته وتهالكه وسهولة السيطرة عليه بالابتزاز الجنسي، وإن باكثير حين يكتب مثل هذه العبارة هو صادق مع نفسه، فيما سطره في كتابه " فن المسرحية " حين قال: " المسرحية عمل فني قبل كل شيء، فيجب ألاّ يجور على فنيتها بحال من الأحوال، بل ينبغي أن يحرص الحرص كله على سلامة عمله من الوجهة الفنية، وأن يدرك أن ذلك هو السبب الوحيد لجعل الرسالة التي ينطوي عليها بليغة التأثير في الجمهور الذي يشاهده. والخلاصة أن على هذا الكاتب أن يجعل الداعية فيه خادما للفنان المسرحي، لا سيدا له، وإلاّ فليتخذ أداة أخرى غير الكتابة المسرحية، كالخطابة أو الصحافة (١٧) ".

ولقد تكرر مثل هذا المشهد الغزلي، كما تكررت الإشارة الواضحة المحددة بألفاظها إلى العلاقات الجنسية المحرمة في مسرحيات أخرى كما سنرى. بل إن مسرحية "إله إسرائيل" يفتتح فصلها الثاني بوصف المنظر المسرحي: "وقد وقف هارون في طرف الخيمة بحيث لا يراه المتفرجون، ويمتد هذا المحذور – ضرورة عدم ظهور نبي بشخصه على المسرح – إلى موسى، بالطبع، فيسمع صوته دون أن يظهر على المسرح، وكذلك – فيما بعد – يسمع صوت

هارون دون أن يظهر على المسرح، وهنا لنا ملاحظتان: الأولى أن موسى حين عاد من مناجاته لربه ودخل الخيمة فوجد أكياس الذهب التي جمعها هارون قسرا من قومه تناول موسى كيسا من الأكياس حيث لا تظهر غير يده (١٨) !! مما يعنى أن باكثير لم يجد حرجا في هذا الظهور (الجزئي) الساكن، الذي لا يملك إمكانية تجسيد الشخصية كالوجه أو القامة دون تفصيل على سبيل المثال. الملاحظة الثانية أن أصوات هذين النبيين ترددت في قاعة المسرح مباشرة دون وسيط، يفرض نفسه على النحو الذي نعانيه في زماننا في الدراما الإذاعية التي ارتبطت بالمناسبات الدينية، إذ يضاف شخص " الراوية "، فيكون وسيطا بين قول النبي بصوته، وإبلاغ كلماته إلى من وجهها إليهم، ولهذا يتدخل صوت الراوية فيقول مقدما لكل عبارة: يقول نبي الله، فقال مُحَمَّد، وما إلى ذلك من تعبيرات تحول بين المتلقي وارتفاع التوهم الفني إلى مستوى أنه يستمع إلى صوت النبي نفسه، وليس صوت " ممثل " يعيش في زمنه، ويتقاضى أجرا على أداء دوره، ويسعى إلى إتقانه، وليس أكثر !! ومفهوم يقيناً أن أداء الممثل لا يملك السياق الحضاري الفكري، ولا الصناعة التقنية التي يحتمل أن تستدرج المستمع أو المشاهد إلى حالة من التداخل بين الأصل، والإيهام بالأصل مسوقا في إطار فن معروف ومشهود ومحددة وسائله وآلاته، هو فن التمثيل. إن القياس على أزمنة ماضية كانت الخرافة فيها ضاربة، وكان خداع الحواس ممكنا هو قياس يتجاهل الفروق ويفترض توقف الزمن عند مقولات محددة هي (وحدها) المنوط بها تحقيق أهداف والحفاظ على مبادئ محددة (١٩).

قد يحق لنا، ونحن ننهي هذا الاستفتاح، أن نذكر بأن ما طرحناه من إشارات سريعة هو في صميم موضوع التعامل مع المقدس، (أو الكتب المقدسة تحديدا) لأننا لا نحصر تناولنا لهذه القضية في إطار من إعلان زاعق يقول إن الكاتب استمد من هذا، واعترض على ذاك، وكأننا نقوم بعملية من عمليات التحقيق والتوثيق، قد يكون التحقيق والتوثيق أحد مطالب الموقف النقدي،ولكنه ليس غايتها،بل بالأحرى هو الخطوة الأولى في هذا الموقف[٢٠]، الذي ينبغي أن ينطلق في اتجاه اكتشاف أنساق العمل الإبداعي وخصوصيته المميزة له المكونة لجمالياته، الرامزة لأهدافه [٢١]. إن التحقيق والتوثيق يؤدي بالضرورة إلى الدخول في منظومة يستنبطها لا شعور المؤلف، أو الخروج منها، وهذا أو ذاك يؤثر في البناء الفني، وفي تطوير الحدث، وفي تحديد الطبائع، وأخيرا: في توجيه الصراع وجلاء غاياته، وهذا ما ينبغي أن نسعى إلى إنجازه في حدود المسرحيات الداخلة في موضوعنا الذي نقر سلفا بأنه شديد الحساسية، حتى وإن ظلت هذه الحساسية حبيسة الكتب المطبوعة؛ لأننا لم نعرف أن واحدة من هذه المسرحيات قد عرضت في قاعة تمثيل، أو مثلت صوتيا في الإذاعة، أو حولت إلى دراما تلفزيونية، مما يعني أنها لم تختبر بالعرض على جمهور يشاهدها في جو عام، حتى نقيس ردود الفعل الطبيعية لمختلف مستويات التلقي. وجانب العرض أمام الجمهور – بالنسبة لفن المسرح بصفة خاصة – أساس في استكمال مفهوم المسرحية وقياس جمالياتها وتعامل الجمهور (أو تقبله) لفكرتها. وهنا أنقل عن فهرس مرحلي يسجل المسرحيات المصرية التي مصدرها التراث، فإذا جاء ذكر مسرحية بعنوان" زليخا " قال

المرجع عنها: " عن قصة النبي يوسف عليه السلام وامرأة عزيز مصر، من ٣ فصول، تأليف حامد عبد العزيز، مثلتها لليلة واحدة فرقة فاطمة رشدي عام ١٩٣١، وثار الرأي العام عليها، فعرضتها على مسارح بغداد [٢٢] " !! لقد أوقفت مسرحية " زليخا " بعد العرض الأول، أوقفها الجمهور وليس " الرقابة على المصنفات الفنية "، وهذا يعني أنه لم يكن في النص المسرحي أو في العرض ما يمسّ الآداب العامة أو يتجاوز المدى المقبول في عرض موضوعات للرغبات والشهوات فيها تأثير واضح. لا نعرف يقينا ما وجه اعتراض الرأي العام (المصري) على المسرحية، ويرجح عندنا أن " زليخا " قدمت في النص كملكة مصرية، وللملوك قوة الرمز، فاعتبرت نموذجا للمرأة المصرية. مع أن زليخا لم تكن مصرية، إذ كانت مصر في زمن يوسف خاضعة لحكم الرعاة (الهكسوس)، ولهذا لم يحملوا ألقاب الفراعنة إلاّ بعد زمن طويل من سيطرتهم على البلاد، ولهذا أيضا تساهلوا في استقدام أسرة يوسف (العبرانيين) إلى مصر، لأن الدخيل يتقوّى بالدخيل. إننا نميل إلى أن هذا التفصيل لم يكن معلوما للرأي العام (المصري) الذي – ربما – احتكم في تصور حكاية المسرحية إلى ما جاء في القرآن عنها، ولكن اختفاء الحساسية الخاصة وبلوغها حد رفض العرض في القاهرة، وتقبل المسرحية نفسها في بغداد، يشير إلى ما رجحناه أولا من شبهة المساس بكرامة المرأة المصرية، عبر جنوح زليخا، على أن الموضوع في جملته يؤكد ما أشرنا إليه، وهو أن مسرحيات باكثير التي تعاملت مع قضايا ذات مرتكزات دينية، مستمدة من نصوص مقدسة، لم تختبر على المستوى العام، لأنها لم تعرض على خشبة المسرح، وهذا ما ينبغي أن نضعه

في اعتبارنا ونحن ندخل إلى تفاصيل العلاقة بالنصوص المقدسة في حدود ما استعان به باكثير من هذه النصوص.

## هوامش الاستفتاح:

١- لا نذكر هذا الغياب لفن المسرح وكأنه نقص أو خلل في طرائق التعبير، فالوظيفة الأولى للأدب التعبير عن التجربة الإنسانية المميزة للفرد (المبدع) والمجتمع الذي ينتمي إليه، وقد استطاعت القصيدة (الغنائية) أن تؤدي هذا الدور باقتدار، إلى أن شاركتها فنون النثر في مراحل تالية.

٢- أبو خليل القباني (أحمد أبو خليل القباني) ولد في دمشق (١٨٣٣ – ١٩٠٣) وفيها أسس مسرحه واستمد عروضه من التراث الشعبي العربي، اعترض على نشاطه رجال الدين، مما دفعه إلى الهجرة إلى مصر.

٣- مارون النقاش (١٨١٧–١٨٥٥) لبناني، تعلم فن المسرح في ايطاليا، ألف عددا من المسرحيات وحين عرضها في بيروت اعترض عليها رجال الدين المسيحي، وأغلقوا مسرحه، توفى في طرسوس.

٤- يعقوب صنوع، الشهير بلقب: أبو نظارة (١٨٣٩–١٩١٢)، مصري يهودي، كاتب مسرحي انتقادي كتب المسرحية الفكاهية، أنشأ مسرحا بالقاهرة عام ١٨٧٠، انتقد الخديوي إسماعيل فنفاه إلى باريس، وأنشأ صحيفة أبو نظارة في مصر، ثم في باريس.

٥- سبق توفيق الحكيم إلى استمداد بعض موضوعاته المسرحية من التراث الديني، مثل " أهل الكهف – كتبها عام (١٩٣٣) وسليمان الحكيم (١٩٤٣) وكانت دوافعه فكرية تأملية بحتة، بعكس باكثير الذي اجتذبه الصراع العربي الإسرائيلي إلى قراءة التراث اليهودي.

٦- وبين هذه المصطلحات النقدية فروق محددة، فالمعارضة تعني الأخذ برؤية هي نقيض لرؤية الكاتب السابق، وهذا ما صنعه باكثير في مسرحية مأساة أوديب. أما التناص فإن الكاتب يستدعي من عمل أو أعمال سابقة ما يمكن أن يبنى عليه إبداعه المستحدث ويغاير فيه، وهذا ماثل في شيلوك الجديد. أما القراءة الأخرى فهي ضرب من الكشف يرى في عمل مسرحي سابق معنى جديدا يبنى عليه مسرحيته، كما صنع باكثير في مسرحية شيلوك الجديد.

٧- وهذا المرتكز الفكري الذي تدور عليه جملة أعمال باكثير هو ما عبر عنه الدكتور مُحَمَّد أبو بكر حميد، في مقدمته لمسرحية فاوست الجديد (وفاوست القديم أو الأصل هو ما كتبه في شكل مسرحي أيضا الشاعر الألماني الرومانسي الشهير جوته) ويستهل حميد مقدمته بقوله: " انطلق على أحمد باكثير في كل ما كتب من التصور الإسلامي للكون والوجود والحياة.. وينفرد باكثير برؤية غاية في الأهمية وسعة الأفق، يعطي بها للأدب العربي بعدا عالميا، حين يرى أن استلهام الأساطير الأجنبية وتاريخ الحضارات الإنسانية البعيدة عن الإسلام زمانا أو مكانا تعد أهم جسر عبور للأدب العربي إلى العالمية، شريطة أن يصبّ الأديب العربيّ في هذه القوالب الفنية مضمونا يعكس بصدق وإخلاص فكر أمته وفلسفتها في الحياة، وبالتالي فإن الشعوب الأخرى التي تطلع على هذا العمل الفني المستمد موضوعه من تراثها لن تجد صعوبة في فهمه واستيعاب المضمون الجديد الذي حمله.

٨- ينظر ما كتبه باكثير في هذا الشأن تحت عنوان: بدء اشتغالي بالتأليف المسرحي، من كتابه: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية – مكتبة مصر (د. ت) ص ٤ وما بعدها.

٩- المصدر السابق – ص ٦، ٧.

١٠- ونوضح قصدنا بأن أسطورة بجماليون الإغريقية فسرت بأنها تعبر عن توحد شخصية الفنان بما صنع من فن، وهذا واضح في علاقة المثال بالتمثال، وحين جعلها برنارد شو موضوعا لمسرحيته بنفس الاسم منحها ثوبا واقعيا وهدفا "اشتراكيا" يرى أن الفروق بين البشر قشرية سطحية وليست جوهرية، وأن التمايز الطبقي صناعة اجتماعية، وكان هذا واضحا للحكيم الذي صنع مسرحيته عائدا إلى الأصل الأسطوري (متجاهلا مقاصد برنارد شو) ومحملا الأسطورة معنى إضافيا هو حيرة الإنسان بين الواقع والمثال.

ينظر في هذا كتابنا: أقنعة التاريخ: قراءة مسرحية: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧- ص ٢٧ - ٣٨ وفي مسرحية الملك أوديب تحول الحكيم بالصراع في المسرحية ما بين الإنسان والقدر إلى الصراع بين الحقيقة والواقع.

١١- أفاض باكثير في تفصيل هذا الموضوع الطريف في " فن المسرحية " - ص ١٠٢ وما بعدها.

١٢- شرح باكثير أسباب إلتفاته (المبكر) لهذا الموضوع (الفرعوني) بأسلوب وذوق إنساني رفيع. انظر: " فن المسرحية " - ص ٤٢، ٤٣.

١٣- هذا ما يؤكده الدكتور مُحَمَّد أبو بكر حميد في مقدمته لمسرحية " فاوست الجديد "، بإسناد هذا الموقف إلى ناقد كبير اعترض على المضمون الإسلامي في مسرحية مأساة أوديب - نقلا عن باكثير نفسه - وتمسك باكثير بحرية المبدع أن يغير حسب قناعاته الفكرية، من ثم لا يجد ما يحول دون أن يضع جانبا من مبادئ الإسلام وقيمه في قلب أوديب، وعلى لسانه. انظر التفصيل في مقدمة " فاوست الجديد ": الهامش ص ٥،٤.

١٤- هناك من يشير إلى مشاهد العزاء في ذكرى استشهاد الحسين، وما تجسده من مشاهد مسرحية، وغير ذلك. ويمكن الإطلاع على ما رصدناه في كتابنا " المسرح المحكي " القاهرة - دار قباء.

١٥- من المؤسف أن تلجئني ضرورة الاستشهاد في هذا المقام أن أشير إلى " معيد " مسؤول عن النشاط الطلابي، بكلية دار العلوم، جامعة الفيوم، ذكر للطلاب أن فن التمثيل كله حرام، لأنه كذب، فما دام الممثل يدعي في المسرحية أنه صلاح الدين الأيوبي، وهو ليس الشخص بعينه، فإنه كاذب مرتكب لإثم !! وحين عرفت هذا من بعض تلاميذي عجبت أن مثل هذه العقول المتحجرة تعيش في زماننا وتأخذ مكانا في الجامعة، ورأيت أن أقدم لتلاميذي دليلا ينقض هذه الفرية، فسألتهم: هل حين قال الله تعالى " قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم " أنها قالت هذا باللغة العربية الفصحى التي سجلها القرآن، أم قالته بالعبرية التي كان يتكلمها سليمان، أو قالته بلغة النمل(إشاراته الخاصة)؟ وكيف نقلت هذه الإشارات إلي اللغة العربية الشريفة!!؟

١٦- مسرحية: شيلوك الجديد – ص ١٩، وفي أعقاب العبارة وصف للمشهد والحركة يقول: " يضمها إليه فيقبلها في فمها " !!.

١٧- فن المسرحية – ص ٤٠.

١٨- العبارة بنصها في مسرحية: إله إسرائيل – ص ٢١.

١٩- قد يستدعي الفكر الإسلامي في هذا الاتجاه نفسه ما يثار بين آونة وأخرى حول فن صناعة التماثيل وتزين البيوت والميادين بها، ونصيب هذا من الحل أو الحرمة. وفي تراثنا الإسلامي صنعت تماثيل كثيرة، لم يفكر أحد في تقديسها، وليس أمامها فرصة لهذا..

٢٠- يراجع في هذا ما كتبناه في " مقدمة في النقد الأدبي " تحت عنوان: " خطوات الموقف النقدي " – الناشر: دار البحوث العلمية، الكويت ١٩٧٥ – ص ٩٦ وما بعدها.

٢١- ترى بعض المذاهب النقدية أن الكشف عن الأنساق وآليات الإبداع المكونة لجمالياته هو غاية النقد، ومن ثم لا يهتم بعملية التقييم أو إصدار الأحكام أو محاولة استخلاص الأهداف. ولعلي لم آخذ بهذا المنهج، لأن إهمال الغاية أو الغايات هو المقدمة للمواقف العبثية، التي تفتقد مسوغات وجودها.

٢٢- الدكتور إبراهيم درديري: تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث – الناشر: جامعة الرياض – ١٩٨٠ – ص ٢١٨. ويحضر في هذا السياق ما حدثني به الأديب الشاعر أحمد السقاف، أنه حين ذهبت فرقة تمثيل مصرية إلى الكويت، في خمسينيات القرن العشرين، ومثلت مسرحية " العباسة أخت الرشيد "، للشاعر عزيز أباظة، وفيها تزوجت العباسة سرا (وإن يكن بموافقة الرشيد) من جعفر البرمكي، ليحل لهما الالتقاء في مجلس الخليفة، الذي لا يصبر على غيابهما عن مجلسه، ولكن شرط عليها ألاّ يتم اتصال بينهما.. وفي المسرحية أن الاتصال تم، وأن العباسة حملت وولدت، وأن هذا كان سببا من أسباب نكبة البرامكة !! لقد مثلت هذه المسرحية في القاهرة وكتب عنها نقد فني بقلم يحيى حقي، ومحمد مندور (يراجع في هذا كتابنا " أقنعة التاريخ – ص ١٥٤ – ١٦٦) ولم يعترض الجمهور المصري، ولكن بعض المشاهدين في الكويت – ومنهم السقاف نفسه – اعترضوا، وربما صخبوا، وأوقف العرض المسرحي، لأنه – في عقيدة المعترضين – أن الحدث (الزواج) غير صحيح، وأنه – ولعل هذا هو الأهم في الموروث العربي: لا يصح أن تتزوج عربية هاشمية من فارسي مهما كانت مكانته بين الفرس !!

# الفصل الأول

# علي أحمد باكثير: محاولة اقتراب

## ١- على هامش الموضوع

لست أشك في أن الملايين من عامة الناس – وربما عشرات الملايين – من العرب، عبر الأجيال، يحتفظون في ذاكرتهم بعبارات معينة، ومشاهد مؤثرة، ونداءات ودعوات مصدرها هذا الكاتب/الشاعر/الروائي/الدرامي: " علي أحمد باكثير" دون أن " تعرف " هذه الملايين شيئا عن هذا الأديب غزير الإنتاج، محدود الظهور جداً تحت أضواء الإعلام، بوسائله المختلفة – سواء في حياته، أو بعد رحيله. وهذه إحدى المفارقات التي تؤطر حياته: (المفارقة) بين انتشار / و/ تنوع إبداعاته، وانحسار المعرفة بشخصه !!

وهناك مفارقة أخرى (موثقة) لا تقل غرابة عن سابقتها، وتتجلى – فيما سنرى – من اهتمام الباحثين (في مستوى الدراسات العليا بالجامعات المصرية، والعربية، والشرقية عامة) بدراسة إبداعات "باكثير" في مجال الشعر، والرواية، والمسرح، والإشادة بدوره الريادي في بعض الجوانب: الفنية، والفكرية، ومع هذا صدور أصوات (من مواقع مختلفة) ترى أن "باكثير" عاش مظلوماً، لم ينل نتاجه الأدبي، كما لم ينل شخصه من الرعاية والدعاية ما يستحق، أو بعض ما يستحق، بل يرى هذا الفريق أن

"المظلومية" لا تزال تقيم أسوارها حول إضاءة سيرته، والعناية بتحليل إبداعاته وإبراز خصوصيتها والتوعية بأهدافها، أو ما يمكن أن يعبر عنه بأنه "الرؤية الخاصة" التي آمن بها "باكثير" وقضى حياته الخصبة في رعاية مكوناتها، والدعوة (الإبداعية – وليس الخطابية) إليها !!

حقا.. هل نملك إحصاءً بأعداد الملايين الذين قرأوا رواية " وا إسلاماه" – التي قررت عدد سنين على طلاب المدارس (كتاب القراءة: الموضوع الواحد)– أو شاهدوها على شاشة السينما، أو عبر الشاشة الصغيرة "التليفزيون" ؟! وهل نضع هذا الأثر العظيم في إيجابيته، ونحن نقرأ إبداعات باكثير ذات التنوع والتعدّد ؟!

وكم يبلغ عدد الذين استمعوا – عبر جهاز الراديو – بعض مشاهد فيلم سلامة – الذي مثلته " أم كلثوم "– زمن أوج تألقها، وهل يمكن إحصاء الملايين الذين رددوا معها:

– سلام الله على الأغنام

– يبوس القدم، ويبدي الندم

– على غلطته.. في حق الغنم ؟!

وهنا – قد يصعب على مثلي – تنحية ذكرياته (الثقافية) الخاصة، فأذكر بانبهار – لا يزال مستقراً في طوايا الذاكرة – صوت الممثلة المتميزة: " زوزو نبيل " [ التي استقرت شهرتها – فيما بعد – بأداء دور "الراوية" أو " شهرزاد" في الحلقات الإذاعية التي صاغها الشاعر "طاهر أبو فاشا "(١٩٠٨ – ١٩٨٩) وأخرجها الإذاعي الأشهر: مُحَمَّد محمود

شعبان (بابا شارو) وأخذت بألباب الملايين من المستمعين عبر السنين !! ]
وكانت زوزو نبيل تؤدي دور " ست الملك " أخت الخليفة الفاطمي (المجنون): " الحاكم بأمر الله، التي تحول موقفها من النضج والمساندة لأخيها الحاكم المختل، إلى التدبير للتخلص منه، إذ تأكد لها جنوحه، ومن ثم خطره على الخلافة، واستقرار الدولة !! لقد استوعبت هذا في زمن الصبا المبكر، فأصبح من المكوّن الثقافي المؤثر في الوعي بالتاريخ، وبالسياسة، وبالفن، دون الحرص المطلوب على اسم الكاتب الذي أسس هذا العمل المميز، في إحدى مسرحياته المميزة : " سر الحاكم بأمر الله " !!

***

## ٢- لقاء شخصي مباشر

من حيث المنهج العلمي وشرائطه: قد نجد صعوبة بين ما يمكن أن يكون مؤثراً/إيجابياً في تنوير شخصية المبدع، وما يمكن أن يكون معوقاً، أو محرفاً، أو أنه نوع من تأكيد الذات لا أهمية له.. في ذكر تلك المعرفة الشخصية المباشرة بين الباحث، وشخصية الأديب موضوعا لبحث. ومهما يكن فإن اللقاء المباشر بشخص " علي أحمد باكثير " كان محدوداً جداً، وقصيراً زمناً، كما كان مسبوقاً بما ألمعت إليه من قراءة أشهر رواياته "وا اسلاماه" – وحجر الزاوية في إبداعه المسرحي: " سر الحاكم بأمر الله "، أما فيلم " سلامة ".. فمن الذي يُعنى بأسماء مؤلفي " الأفلام " ؟

لقد تأخر الاعتناء بهذا الأمر زمنا طويلا. أما اللقاء المباشر فكان في مدينة "المنصورة" يوم ٧ مايو ١٩٦٠ – وهذا التاريخ دقيق وموثق، إذ

كانت المناسبة: " العيد القومي لمحافظة الدقهلية" (وراهناً اختلفت المناسبة والتاريخ) وفي ذاك اليوم ألقى "عبد الناصر" خطاباً حافلاً – وهو يطل من شرفة ما كان يعرف بمبنى مجلس المديرية – استمر نحو ساعتين، واحتشد له البشر بما يتجاوز مساحة المدينة المترامية، وفي ذاك اليوم سلم عبد الناصر جوائز الفائزين بالمسابقات الأدبية، وكان من نصيب "باكثير" جائزة المسرح (مسرحية دار ابن لقمان) – وهي التي سجن فيها ملك فرنسا لويس التاسع عقب هزيمة جيشه في معركة المنصورة – كان الدكتور (الطبيب الأديب) نجيب الكيلاني فاز بجائزة في تلك السنة، فرأيت – بحق الصداقة والمودة بيننا – أن أرافقه إلى المنصورة، لأحتفي به في مدينتي، وكان " الكيلاني" قريباً جداً من " باكثير" – تأسيساً على التوجّه الإسلامي المشترك بينهما، كما كان يحدثني كثيراً عن نقاء ورقي "باكثير"، وما يحمل من أهداف إسلامية وقومية يعبّر عنها في أدبه. وفي اللقاء الثلاثي وما قمنا به من جولة مشتركة بطول شارع البحر – الكورنيش حالياً – جعلت من نفسي " مرشداً سياحياً " للصديقين: القديم والجديد، ورحت أشرح، وأعلق على كل ما يقع في حيز المشاهدة من مؤسسات وحدائق ومتنزهات عامة، وكانا صامتين. ولكن.. نطق " باكثير" فجأة، بصوت هامس: هذه المدرسة اسمها مدرسة الرشاد !! – أدهشني التصويب، وكان لابد أن أسأله كيف اكتشف خطئي ؟! قال – دون أن تتغير نبرة صوته الهادئ: أنا عشت هنا عدداً من السنين، كنت مدرساً للغة الإنجليزية بهذه المدرسة: مدرسة الرشاد !!

لم تكن مفاجأة أن " باكثير" صوّب خطأ وقعت فيه، في مجال يفترض

صحة معرفتي به أكثر من غيري، ولكن المفاجأة الحقيقية أن هذا الرجل: (المهذب جدا، الذي لم يتحدث عن نفسه مطلقاً) ظل يستمع إليّ في أمور يعرفها، دون أن يبدي ذلك، تأدباً ودماثة خلق، غير أنه لم يستطع أن يترك " الخطأ " يمر، دون تصويب !!

هل يمكن أن تمنحنا هذه "المفارقة السلوكية " – إن صح التعبير – إضاءة كاشفة، وإن تكن جانبية – لجانب من أسلوبه في الكتابة، كما في الحياة ؟!

واذكر، أنه في أعقاب هذا التصويب المعلن المباشر – تطلعت إلى الرجل، وتأملته بتفحص أكثر، وكنت اعرف – عبر المتداول – أن أصوله يمنية، وأنه نشأ في اندونيسيا، وأن دماءه مشتركة، غير أني لم أجد "انتماء واضحا" لملامحه: كان قصيراً، أقرب إلى البدانة، وكانت ملامح وجهه تستدعي إلى ذاكرتي صورة " المصري أفندي الكاريكاتورية" التي كانت شائعة في الرسوم الصحفية في ذات الفترة: رأس مكوّر، ولكن بلا طربوش، ويد قصيرة، ولكنها لا تمسك بمسبحة، ويبقى: الأنف الضخم، والشفتان الممتلئتان، والكرش (النسبي) مشتركاً بين الشخصيتين: المصرية النموذج، والمصرية بالحب والولاء والانتماء !!

***

٣– لم يوجه "باكثير" اهتماماً يذكر، للكشف عن الجوانب الشخصية في حياته، على طرافة بعض مراحلها وما واجه من أحداث، وما عانى من صدمات، وما بذل من جهد لتصويب المسار، وقد يشير إلى شيء من هذا

في سياق اهتمامه بالكشف عن تجربته الفنية، وكيف أصاب الهدف دون أن يقصد (بمحض الظروف) وقد تجلى هذا في عرضه النادر الشفيف، في كتاب: " فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية" (نشر عام ١٩٨٤) وفيه طرف من صدماته، وصداقاته،وكيف استطاع أن يحقق إنجازاً موفقاً، دون أن يقصد إلى ذلك !! وهنا نذكر تصدّيه – وهو طالب بكلية الآداب – جامعة القاهرة – لأستاذه الإنجليزي، الذي حكم بعجز الشعر العربي عن إنجاز عمل درامي متكامل البناء والرؤية، فقدم له الطالب "باكثير" محاولته الخاصة في صياغة مسرحية " روميو وجولييت" على نسق " الشعر المرسل" – كما نشير إلى لماحيته ونفاذ بصيرته الفنية حين اعترض "الرقيب" على أن تبدأ مسرحية "سر شهرزاد" بفصل يجري في غرفة النوم، فكان تصرفه (العبقري) الذي أكسب المسرحية عمقاً في الرؤية، وفي تبرير الأحداث الجزئية المتعاقبة، وتشويقاً مضاعفاً في ترقب الختام.

***

## ٤- " باكثير " آفاق الهوية..

المحور الأساسي لهذه الدراسة النقدية يقوم على رصد " مفارقة " مسكوت عنها في كل ما كتب عن مسرح باكثير بصفة خاصة – وهذه المفارقة تجسدها العتبة الأولى/العنوان الذي يتصدر الكتاب، فيوجه اهتمام القارئ إلى ما يمكن أن يعد نوعاً من المفارقة – ربما إلى درجة التضاد والإنكار – كما ستعرض: بين ما يمكن وصفه بأنه نزعة، أو نزعات إسلامية متشددة – وإن يكن بدرجات متفاوتة، تستنكر فن التمثيل، في جملته وتفاصيله، أي: بكل ما يحتمل أن يجري على " خشبة العرض " من كلام،

وحركة، ورواية أحداث.. إلخ، وبكل ما تحتويه " صالة العرض " من اجتماع، واختلاط، وانعكاسات.. إلخ. وهذا الموقف الرافض لفن التمثيل – من حيث المبدأ – ينطوي على مغالطة، ويخالف المأثور الديني نفسه، وقد ثبت بالحديث الشريف – كما سنرى – أن الملاك جبريل تجسّد في هيئة إنسان معروف، محدد، وألقى أسئلة أجاب رسول الله عليها، وبعد انصراف الرجل كشف الرسول – ﷺ – هويته وهدفه، فقال: هذا جبريل أتاكم يعلمكم دينكم !!

مع هذا ظل الموقف الإسلامي (التقليدي المتشدد) ينكر فن التمثيل، كما يتوجس شراً من الاجتماع (العام / المعلن / المشترك) في الصالة. وفي هذا يختلف مع المولد التاريخي لفن المسرح، فقد بدأ في المعبد، ولتأكيد العقائد الدينية (في عصر الوثنية اليونانية، والرومانية) – وقد اختفى هذا المسرح (الوثني في موضوعاته) أزمنة التراجع الحضاري، فإذا بدأت بواكير عصر النهضة في أوروبا، وتنفس فن المسرح من جديد، فإن هذه العودة ارتبطت " بالكنيسة"، بين جدرانها ن ولتحقيق غاياتها الوعظية العقائدية !!

من الواضح تماماً، ومنذ بدء اتجاه موهبة باكثير إلى الكتابة في "الشكل المسرحي" أنه – مع نزعته الخلقية، وتوجهه الإسلامي – لم يأبه لاعتراضات أصحاب المفاهيم المغلقة، ويتأكد هذا الموقف المستنير بالوعي الديني نفسه، وضرورة التفاعل مع امكانات التطور المجتمعي والحضاري، بما فيه من إمكانات وعوامل التأثير والإقناع..

مع هذا.. وبعد تخطي حواجز أوهام التحريم والتنزيه.. إلخ، هناك

مفارقة أخرى، لعلها الأكثر وضوحاً، وأهمية، ومن ثم أخذت في هيكل هذه الدراسة مساحة واسعة، وهي ماثلة (متحققة) على خشبة العرض أمام الجماهير، بالصوت والحركة، ونعني عبارات الغزل (المكشوف أو المكشوفة) وتبادل القبلات بين الجنسين، وكما سنرى: لم يكن هذا الجانب مضافاً إلى "النص" - !! - اقترحه، أو اجترحه المخرج، لإضفاء الواقعية وإثارة التشويق، أو اصطنعه الممثل أو بالغ في أدائه للإبهار ولفت الأنظار !! لا، لم يكن شيء من هذا، وقد دلت الصياغة في نصها المنشور، وصورتها المسجلة بالصوت، أو بالصوت والصورة، أن هذه المواقف "منصوص عليها، موثقة" بقلم "باكثير" نفسه، وأن سياق الأحداث، وطبيعة المواقف لا تستغني عنها، أو تفقد قدراً كبيراً من جمالية العرض، وإنسانية الشخصية، وطبائع السلوك.. فيما لو أزيحت أو استبدلت هذه المواقف. ولسنا نشك في أن "باكثير" كان يدرك جيداً ما تعنيه هذه السلوكيات الماثلة (الممثلة) — وضرورتها الدرامية، فأعطاها ما تستحق من أهمية، لتؤدي وظيفتها الإقناعية، في إطار عام من "رؤيته " الإسلامية، التي تتجاوز " التعثر " في التفاصيل !!

***

## ٥- باكثير: البطاقة الشخصية

على أحمد باكثير، حضرميّ الأصل (اليمن) ولد في اندونيسيا عام ١٩١٠، ونشأ في حضرموت وفيها تلقى تعليمه المبكر، وتزوج في بواكير شبابه، وتوفيت زوجته، فرحل إلى الحجاز وأقام في الطائف، قريباً من مكة، وبدأ تجاربه مع الشعر (القصيدة العمودية) وفي مدينة الطائف تعرف على

بعض مسرحيات أحمد شوقي، فاجتذبه نهجها ونسق الشعر فيها، من ثم تطلع إلى مصر (سنة ١٩٣٤) وانتظم بكلية الآداب – جامعة القاهرة – قسم اللغة الإنجليزية، وعبر تحدي أستاذ الشعر الإنجليزي نظم تجربته المسرحية الأولى: "روميو وجولييت" على نسق قصيدة التفعيلة (وكان المصطلح السائد حينها: الشعر المرسل). عمل مدرسا بمدارس الرشاد بالمنصورة (عاصمة محافظة الدقهلية)، ثم بالقاهرة، وحصل على الجنسية المصرية عام ١٩٥١ – وأصبح موظفا وعضوا بالمجلس الأعلى للفنون والآداب منذ تأسيسه (عام١٩٥٦) وتوفي باكثير (سنة ١٩٦٩) بعد أن كتب آخر مسرحياته " التوراة الضائعة "، مصورا آخر " قراءاته " في الصراع العربي الصهيوني، مستخدما الرؤية التنبؤية.

يمكن أن نلّم بمحتوى التعريف – الموجز – السابق، فنحصل منه على " المختصر المفيد"، ومن ثم يمكن أن نحيل إلى مصادر تعريف أخرى أقرب إلى الوفاء بما ينبغي الاهتمام به من سيرة إنسان، فنان، مبدع وبخاصة أن هذا التعريف الموجز لا يجيب، أو يقرب الإجابة على سؤالين مهمين يتعلقان بما نحن بصدده:

- لماذا: فن المسرح ؟
- لماذا التوجه الإسلامي ؟

والإجابة على السؤال الأول تبدأ من خصوصية الموهبة، فالأديب "يولَد" ولا "يُصنَع"، هو موهوب بالفطرة، يوجهه تكوينه العصبي، ومخزون ذاكرته، وحلمه العملي الكامن في أعماقه، فإذا أمكنته ظروفه الخاصة،

وطبائع زمانه: من التوفيق بين هذه المكنونات المستقرة في وجدانه بالفطرة، والاستعداد الطبيعي، وظروف حياته العملية وحدود استطاعته، أمكنه تحقيق ما استخفى في فطرته من إمكانات (هنا نتذكر تجربة عميد الأدب العربي طه حسين كما بسطها في سيرته الذاتية "الأيام" بأجزائه الثلاثة، وإن كان الجزء الأول عن طفولته وبواكير صباه هو الأدق والأصدق بعيدا عن الكامن الفطري، والممكن العملي) إلى الفن والإبداع، في إطار ما يسود البيئة الخاصة (حضر موت) – من ثم كان البدء بالشعر العمودي، ولكن تغيير المكان من "حضر موت " إلى " الطائف" – وضع في طريقه إحدى مسرحيات شوقي (الشعرية).

في هذا المنعطف الثقافي الذي يمثل نقلة من اطمئنان " باكثير" لبدايته مع القصيدة العمودية، إلى تسرب القلق وثورة التطلع إلى المسرح، كان من التوفيق أن تكون إحدى مسرحيات " شوقي " هي "الباب الذهبي" المفتوح على الهيكل الجديد، ولعلنا نتذكر العبارة التي جرى العرف النقدي العام على أنها تمثل رأي الناقد الدكتور مُحَّد مندور، في مسرح شوقي، بصفة عام؛ وهي أن شوقي: " أراد أن يكتب مسرحاً.. فغنى "؛ أي أن الطابع الغنائي، هو الأسلوب المهيمن على التشكيل المسرحي . فالغمز في هذه العبارة يتجه مباشرة إلى "الصياغة " بما يعني أن شوقي – الشاعر الغنائي، شاعر " القصيدة " المتمرس، حين تطلع إلى الشكل المسرحي لم يكن موهوباً، أو على معرفة بمطالب الدراما من حيث الاحتكام إلى "الصراع " بأنواعه، والحرص على العبارة القصيرة جداً، الصادرة عن العمل وعن الشخصية، وليس التأمل، من ثم رأى "مندور" أن مسرحيات شوقي ما هي – في

جوهرها – إلا قصائد تطول أو تقصر، ركبت في تسلسل زمني يصور المواقف من الخارج، وليس كما يستدعي الطرح الدرامي !!

[ يراجع في هذا الجانب كتاب: محاضرات في شعر شوقي – الدكتور مُحَمَّد مندور – معهد الدراسات العربية العالية – ١٩٥٥ ]

هذا المأخذ – على افتراض صحته المطلقة أو النسبية – فيما وجه إلى مسرحيات أحمد شوقي – هو بذاته الذي أغرى "باكثير" بهذا الشعر،التصويري، المقترن بالحركة، وبالمواقف المثيرة (الشجية الغنائية في أحيان كثيرة) فتطلع إلى أن يجرب قدرته النظمية في هذا النسق الجديد بالنسبة إليه.. وهذه الرغبة الكامنة في التطلع إلى اكتشاف الجديد، وتحدي الموهبة، هو الذي أغراه بالتصدي لما زعم أستاذ الشعر الإنجليزي بأن الشعر العربي – بإيقاعاته الرتيبة (البحور) لا يستجيب للدراما، فكانت – من ثم – ترجمته لمسرحية شكسبير: " روميو وجولييت "، التي تعد – بجدارة – بداية شعر التفعيلة، قبل أن تتنازع نازك الملائكة، وقصيدتها عن الكوليرا، ومواطنها بدر شاكر السياب في ديوانه المجهول، باثني عشر عاما (١٩٣٦) أكثر من عقد من الزمان !!

وقد قدم باكثير " أوراق اعتماده " مبدعاً مصرياً عربياً رحيب الأفق حين أصدر مسرحيته الأولى " اخناتون ونفرتيتي " عام ١٩٣٨،.. واستمر تدفق النبع حتى وصلت عام الرحيل (١٩٦٩).

***

### ٦- المرحلة.. وموجتها الصاخبة !!

شهدت تلك المرحلة الزمنية التي نشطت فيها موهبة باكثير (المسرحية) ما يمكن أن يعد بمثابة موجة مندفعة وصاخبة بالنسبة لفن المسرح. ولست أظن أننا بحاجة إلى تعقب المحاولات المبكرة في تطور المسرح وكيف شكلت جمهوراً عاشقاً من خلال التطريب والغناء، ما لبث أن تفاعل مع الدراما الاجتماعية، واستوعب معاني الصراع الطبقي، والاجتماعي، والسياسي.. إلخ. ولعلنا نذكر هنا، أو نتذكر القاعدة التي تقرر أن " الدراما " تنشط في أزمنة النهضة والعمل، وممارسة التحولات المؤثرة في بنية المجتمع، في حين تستجيب " الرواية " لأزمنة الاستقرار: لميول التأمل، والاسترخاء، والتخيل. وقد عاشت مصر، منذ ثورة (١٩١٩) الشعبية بقيادة سعد زغلول زمناً ليس بالقصير، إذ أوصلها إلى ثورة الجيش (١٩٥٢) – في هذه المساحة الممتدة بين سعد زغلول، وجمال عبد الناصر، نشط المسرح، وتنوعت اتجاهاته الفكرية والفنية، بما تجاوز، أو تفرع عن – جهود المبدع المؤسس: توفيق الحكيم !! الذي ظل – عبر مراحل عمره – الأب الروحي، خارج المنافسة، يقاس إليه، فلا يقاس !!

في تلك المساحة الزمنية النشطة بلغت الموجة الصاعدة ذروتها العالية ما بين أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته، وهي المساحة التي شهدت ذروة الإبداع المسرحي عند "باكثير "، أما أبناء جيله – الذين عاصر إبداعاتهم، ففي مقدمتهم:

* ألفريد فرج: الذي كتب مسرحيات:

**- صوت مصر (١٩٥٦)**

**- سقوط فرعون (١٩٥٧)**

**- حلاق بغداد (١٩٦٤)**

**- سليمان الحلبي (١٩٦٥)**

**- عسكر وحرامية (١٩٦٦)**

**- الزير سالم (١٩٦٧)**

**- علي جناح التبريزي (١٩٦٩) وهو عام رحيل باكثير.**

*** عبد الرحمن الشرقاوي: الذي كتب مسرحيات:**

**- مأساة جميلة (١٩٦٢)**

**- الفتى مهران - نار الله (١٩٦٥).**

*** نعمان عاشور: الذي كتب مسرحيات:**

**- الناس اللي تحت (١٩٥٦)**

**- الناس اللي فوق (١٩٥٨)**

**- سيما أونطة (١٩٥٨)**

**- صنف الحريم (١٩٦٠)**

**- عيلة الدوغري (١٩٦٣)**

**- وابور الطحين (١٩٦٥).**

* سعد الدين وهبة: الذي كتب مسرحيات:

- المحروسة (١٩٦١)
- كفر البطيخ (١٩٦٢)
- السبنسة (١٩٦٣)
- كوبري الناموس (١٩٦٤)
- سكة السلامة (١٩٦٥)
- بير السلم (١٩٦٦)
- المسامير (١٩٦٨).

* يوسف إدريس: الذي كتب مسرحيات:

- الفرافير (١٩٦٤)
- المهزلة الأرضية (١٩٦٥)
- المخططين (١٩٦٩) عام رحيل باكثير.

هؤلاء الخمسة [ فرج، الشرقاوي، عاشور، وهبه، إدريس ] – وقد رصدنا ما كتبوا مواكباً لحياة باكثير، وتوقفنا عند عام رحيله (١٩٦٩) – قد استولوا على اهتمام الجماهير المثقفة خاصة، وقد تنفست في أعمالهم – وفي عناوين المسرحيات ما يكفي – تطلعات المرحلة، ورغبات العامة، وأحلام السياسيين والمسيسين، ونزعات القوميين، والمتطلعين إلى التراث العربي... على السواء !!

ترى..

هل حاول " باكثير " أن يجد لمسرحه مكانا بينهم ؟

قد تدل بعض عناوين مسرحياته على تطلعه إلى تأكيد انتسابه المصري، وقد حدث هذا بدافع أعلنه وعبر عنه، وهو رحابة شعوره القومي، واتساع عاطفته لتمجيد تاريخ الفراعنة، وكذلك تفاعل مع أحداث زمانه الاجتماعية في مسرحيات: الدنيا فوضى – جلفدان هانم.. والأحداث السياسية المواكبة في مسرحيات: مسمار جحا – إمبراطورية في المزاد.. إلخ. وهذه الإنجازات – على ما حققت من الطرافة الموضوعية، والجودة الفنية.. لم تستطع أن تجد لنفسها موقعا (مؤثراً) بين موجات الإبداع الملتهبة (بنار الفرن) التي أنتجها من أشرنا إليهم سابقاً.

من الواضح أننا سكتنا عن "توفيق الحكيم"، لأن الأستاذ المؤسس خارج المنافسة، وخارج المقارنة، ومن وجه آخر، فإن هؤلاء الكتاب (الشباب، ذلك الحين) استولوا على جمهور المسرح حتى تململ " الحكيم " نفسه، وربما اضطر إلى مجاراتهم، أو مفاجأتهم (في ملعبهم) فأصدر كتابه الطريف " قالبنا المسرحي" (١٩٦٧) مناقضا فيه، أو متمرداً، أو خارجاً على كل ما كان يحرص عليه عبر مسيرته الدرامية، ما بين " أهل الكهف " (١٩٣٣) والسلطان الحائر (١٩٦٠).

لعل فيما سبق تعليل يمكن قبوله، لاتجاه باكثير – في جملة نشاطه المسرحي – إلى التاريخ (إلى التراث العربي)، وما يستدعيه التاريخ من اعتزاز بحضارة الإسلام، وضرورة استعادتها لتحقيق النهضة، من منظور قومي !!

# الفصل الثاني

## مسرح باكثير بين النزعة الإسلامية - والمطالب الدرامية

تتعاقب عناصر قضية علاقة التوافق أو التضاد في مسرحيات علي أحمد باكثير بين النزعة الإنسانية والمطالب الدرامية، ونطرحها من خلال تبيان ما تعنيه النزعة الإنسانية، أما حاجات ومطالب البناء الدرامي فقد تكفلت بها دراسات فن المسرحية، وهي نوع من الاجتهاد الشخصي، استخرجه كُتاب المسرح بالتجربة عبر العصور، واستقروا – في جملتهم على أنها – حال وجودها – تحقق لبنية المسرحية أعلى درجات جماليتها، التي هي الغاية والنهاية المأمولة لأي إبداع مسرحي.

### ١- باكثير رائد المسرح الإسلامي: بين القبول والتحفظ

أول ما نقف عنده إقحام وصف باكثير[١] بأنه رائد المسرح الإسلامي، إذ كان يمكن، أو ينبغي الاستغناء عن هذا الوصف الذي يأخذ في موقعه بالعنوان شكل"المصادرة " إذ يبدأ بتسليم الريادة إليه، وهو مسبوق في هذا المجال، ولكننا – حتى مع السبق الزمني نثبت الريادة

لباكثير، لأننا نفرّق بين السبق والريادة[٢]. وفي هذا الحكم المعترض أيضا وصف مسرح باكثير بأنه " إسلامي "، وهو ما تثار حوله محاذير، فعند فريق مدقق أن أوصافاً مثل: العمارة الإسلامية – البنوك الإسلامية – المسرح الإسلامي.. إلخ. تبنى على تصور خاطئ – أو على الأقل: متوسع يغري بمعارضة ما عداه بوصفه ليس إسلاميا، وإنما الصواب أن تنسب هذه المنجزات إلى المسلمين، وليس إلى الإسلام في ذاته. إن باكثير يعرف عن يقين بوجود محاذير " إسلامية " على فن التمثيل من أساسه، تصل في تمسحها بالعقيدة – أحيانا – إلى درجة من الغباء والجمود غير منكورة، وقد عاينت بعضا من هذا في مواقع يفترض أنها المأمولة لصناعة المستقبل، وليس زيادة تحجير الماضي المتحجر!! [٣]. ومع هذا فإن باكثير لم يشعر بأدنى درجات القلق، وهو يمارس الكتابة المسرحية بدأب واضح، يتجول بحرية مطلقة، عبر العصور والحضارات والأديان والأشخاص ما بين التاريخي، والسياسي، والشعبي، والأسطوري.. في كل هذه المناحي تتأكد رؤيته المستندة إلى عقيدته الإسلامية، وثقافته الإسلامية، وسلوكه الخلقي الإسلامي دون مواربة، بل إنه على وعيّ تام بطابع ممارسته الإبداعية التي أراد لها أن تكون ذات معالم موثقة بالمعارف التي اتفق على أنها " إسلامية "، في إطار موسع (ورائع) لفهمه للإسلام على أنه " رؤية " للإله وجلاله، وللحياة وغايتها، وللإنسان ورسالته الدنيوية. أما ما يمكن أن يعد من نتائج التهذيب الديني، فإن باكثير كان " يتسامح " فيه، لأنه – في كثير من المشاهد – كان من " المطالب الدرامية " التي بدونها تتحول المسرحية إلى نوع من الأداء الآلي الرتيب، المجافي لواقع السلوك الإنساني، من ثم تحدث

بين المشاهد والعرض المسرحي قطيعة هي مؤدية حتماً إلى الفشل، حتى في إبلاغ الرسالة التي حرص الكاتب على توصيلها.

بالعودة إلى العقود الثلاثة التي نشط فيها قلم باكثير لكتابة مسرحياته (ما بين العقد الخامس إلى العقد السابع من القرن العشرين) كان التيار الغالب على الثقافة العربية – عامة – والمصرية خاصة – الاتجاه إلى الفكر اليساري والأخذ بمبادئه النقدية المؤسسة على تعظيم الإرادة الإنسانية، والتوجهات الجماعية، والاهتمام بالمستقبل البشري وبمشكلاته المادية خاصة، والعناية بالكادحين العارقين، وتأكيد أنهم صناع المستقبل المبشرون به.. إلخ. يلتقي على هذا النقاد الكبار، حتى وإن لم تستجب لهم كتابات كبير المسرح العربي (توفيق الحكيم) أو كتابات كبير الرواية العربية ، نجيب محفوظ) إلا بتأويلات متوسعة. والخلاصة أن نقاد اليسار الثقافي لم يكن لديهم ما يمنع أن " يرتب " العمل الإبداعي ليبلغ رسالة، شريطة أن تكون هذه الرسالة ملتزمة بأفقهم الفكري، ولكن إذا اتجه كاتب إلى إبلاغ رسالة مختلفة عبر إبداعه، وهكذا كان باكثير، فإنه لا يسلم من اللوم، وقد يعاقب بإهمال كتاباته، وحتى المسرحيات المعدودة التي حظيت بالعرض على خشبة المسرح فإن المتابعات النقدية لها كانت محدودة جدا، على الرغم مما حققت من إحكام جمالي، وإبهار فني، وتشويق وقدرة على الإمتاع والإقناع[٤].بل لم تشفع لمسرح باكثير رحابة أفقه القومي، واستيعابه للحضارة المصرية القديمة (الفرعونية)، في مسرحية " اخناتون ونفرتيتي "، وهنا يحقق باكثير مستويين من دلائل التحرر من هيمنة توجهه الإسلامي الذي لا يرقى إليه الشك، بأن استوعب الأمل القومي في تطلع الأقطار

العربية إلى التحرر من الاستعمار، ثم السعي إلى الوحدة، وقد كتب عن هذا الجانب فقرة تنضح بالصدق[٥]، وتبرهن عليه بداياته المبكرة، والطريقة التي عرض بها للقضية الفلسطينية، بخاصة ثلاثيته المسرحية: " شيلوك الجديد " و " إله إسرائيل " و " التوراة الضائعة ". أما استيعابه لحضارة مصر القديمة وإعلاء قيمها في " إخناتون ونفرتيتي " فقد تجلى في الموقع الذي أحل فيه تلك الحضارة في وجدانه، وفي التاريخ (وهي الحضارة التي يضيق القوميون بانتساب المصريين إليها وإحياء رموزها في حياتهم) فتقول عبارته: " أليست مصر بلدا عربيا في طليعة البلاد العربية ؟ أليس تاريخها القديم جزءا من تاريخها العام، ومن ثم يكون جزءا من تاريخ هذا الشرق العربي ينبغي أن يعتز به كل عربي ورث هذه الحضارات كلها: الحضارة الفرعونية في مصر، والحضارة البابلية في العراق، والحضارة الفينيقية في الشام ؟ وما الفرق بين هذه الحضارات وبين الحضارة السبئية أو المعينية في اليمن ؟ أليست كلها منسوبة لسكان هذه البلاد الأقدمين الذين هم أجداد عرب اليوم في هذه الأقطار[٦] " ؟، وسنرى – في عدد من مسرحياته التراجيدية – أفكارا ورؤى إسلامية، واضحة، وقد تبلغ في وضوحها وإلحاح الكاتب عليها أن تعوق السياق المسرحي وتدفق الحدث وسلاسة الحوار معا، ولكن، هكذا كان باكثير، حريصا على تأكيد رؤيته الخاصة، ولعله لم يكن يستطيع – عمليا – تجنب إبرازها، لسبب بديهي: أنها تظهر بقوة في المسرحيات التي تعرض لشخصيات سبق عرض مأساتها في أزمنة سابقة مثل: فاوست، وأوديب، وتأسيس القضية على أسباب قدرية (غير منطقية مثل لعنة أوديب) أو متجاوزة لقدرة الإنسان (مثل

تطلع فاوست إلى مطلق المعرفة وإن كان عهد الشيطان هو الوسيلة) فلأن باكثير يرفض ضميره الفني وعقيدته معا تلك التعليلات المأثورة، كان اعتزاؤه إلى التصور الإسلامي هو المسوّغ لكتابة مسرحية تعارض مسرحية سابقة.

خلاصة القول هنا أن باكثير كان غير حريص على تجنب الطابع الإسلامي، وإنما كان حريصا على إدخاله في نسيج موضوعاته حين يكون هذا الطابع هو المبرر لرؤية مختلفة، كما أن مسرحه – بوجه عام وبرغم " تجاوزات " محددة – يمكن أن يوصف بأنه مسرح أخلاقي، بين الدعوة والدعاية، فاستحق بهذا وصف " الكاتب الإسلامي ".

* * *

## ٢- المطالب الدرامية بين الضرورة والإسراف:

وفي المقابلة بين مصطلحي: " النزعة الإنسانية " و " والمطالب الدرامية " وهي مقابلة تثير حسّ المفارقة، فإننا نلاحظ قدرا من الغموض يكتنفهما، ولابد من إزالة أي لبس حتى يتضح المراد، الذي يفترض وجود تضاد بين المصطلحين. ومع ذلك قد نرى أن مصطلح " المطالب الدرامية " أقرب إلى الإدراك والتحدد (النسبي) على أساس أن " فن المسرحية " يلزم من يشكل تجربته الإنسانية في هذا القالب لابد أن يرعى وجود تلك المطالب (الأساسية) ليسلس له قياد فكرته (مقدمته المنطقية)، فليست البنية المسرحية تتحقق في وجود شخصين أو عدة أشخاص يتحاورون. هناك مطالب أخرى[٧]، في صدارتها: صلابة الفكرة (القضية) التي تبنى

عليها أحداث المسرحية، وأنها تستحق اختلاف وجهات النظر إليها اختلافا جادا، بما يترتب عليه نشوب صراعات متنوعة مع مراعاة التشويق والزج بمفاجآت غير متوقعة، ولكنها غير مقحمة على تطور الحكاية المسرحية، وفي المسرحيات المتفردة إما أن تكتب شعرا أو أن تتضمن موقفا شعريا قد يكون جوهر الرؤية أو خلاصة القضية في المسرحية النثرية(٨).

ولكي يحتدم الصراع ويتصاعد وتتسارع وتيرته فلابد من أخيار وأشرار، كما أن العرض المسرحي الذي بدأ بممثل واحد ثم باثنين ما لبث عدد الممثلين أن تضاعف، كما أن مساحة العرض حددت بخشبة ذات مساحة محدودة، وقد استلزم هذا ضرورة أن يضع المؤلف (ومن ثم المخرج) عدد الممثلين على الخشبة وحركة دخولهم وخروجهم في حساباته عند تشكيل المشهد وتطوير الحكاية. ومع بزوغ الرومانسية ثم الواقعية والحرص على محاكاة المجتمع في شرائحه وتداخلاته، فقد استلزم هذا أن تكون المرأة حاضرة في مستوياتها الاجتماعية والنفسية والجسدية، بل قد تكون "القضية" في المسرحية نابعة من امرأة، أو يكون حل القضية مرتهنا بكلمة من امرأة !! هذه – فيما نرجح – أهم المطالب الدرامية التي لابد أن يلائم الكاتب المسرحي بينها وبين " جموحه الفني " الخاص، بصرف النظر عن نوع هذا الجموح أو اتجاهه. وبالعودة إلى مسرحيات باكثير سنجد بعض " الشخصيات " تفرض نفسها على جميع المشاهد (وليس الفصول) بدرجة قد توصل القارئ أو المشاهد إلى الملل، فإذا كان هذا الشخص هو " الشيطان " – كما في مسرحية " فاوست الجديد " فإنها تدفع بالحوار إلى الذهنية وإثارة الفكر الذي ينبغي – حتى وإن كان قوام المسرحية فكريا –

أن يبدو في شكل التماعات ورموز وإشارات عابرة، وليس في صيغة جدلية مستمرة. وقد كان توفيق الحكيم – قبل باكثير – ماهرا في ملاعبه الرموز والأفكار، كما في " بجماليون"، و " أهل الكهف " و " شهرزاد " و " سليمان الحكيم " و " الملك أوديب " حتى وإن اصطلح النقاد على إطلاق وصف " المسرح الذهني " على هذه المسرحيات، كما كان الفريد فرج – بعد باكثير – أكثر مهارة في توصيل رسائله عبر الحكاية، ولنتذكر " على جناح التبريزي وتابعه قفة " و " رسائل قاضي أشبيلية "، وقد عرضتا على خشبة المسرح في الكويت وحظيتا بنجاح جماهيري وتقدير فني.

مع هذا سنذكر لباكثير – فيما يتعلق بالحضور النسوي على خشبة المسرح – أنه اقتحم هذه العقبة التي لا توافق الكثرة من المشتغلين بالفكر الإسلامي على اقتحامها. وقد كانت تجربته الأولى في التأليف المسرحي بعد أن استقر بمصر أن كتب " اخناتون ونفرتيتي "، فوضع اسم الملكة إلى جوار اسم الملك، وجعلها ظهيرا مساندا له في دعوته، وإن اختلفت معه في سياسته، كما جعلها مثالا لحب الزوجة التي تريد أن تسبق زوجها إلى الموت لتكون في استقباله عندما ينتقل إلى العالم الآخر. ولكن باكثير – الشاب وقتها – لا يرى أن حب المرأة يصفو بذاته ولذاته، وإنما يتداخل مع مشاعر المنافسة، لاحتمال أن تكون زوجة إخناتون التي ماتت قبل زواجها من الملك – تنفرد باستقباله هناك في العالم الآخر !![٩].

أما " سر شهرزاد " فإنها تفتح أفقا رحيبا في وجدان باكثير الإنسان، ومرونة رائعة في استجابات باكثير الكاتب المسرحي. يتأكد هذا بما يرويه باكثير عن تشكيله لموضوع شهرزاد ابتداءً، ثم ما انتهى إليه التشكيل الفني

ونتلمسه في الصيغة المنشورة. كان الفصل الأول يبدأ بإظهار العاطفة الجارفة التي يحملها شهريار لزوجته الأولى " بدور " – والاسم من اختراع باكثير – مع عجزه الجنسي عن التواصل معها، وهو ما أدى به إلى قتلها بذريعة أنها خانته مع العبد !!. وهنا يقول باكثير: " ولما عرضت المسرحية على الرقابة تمهيداً لإخراجها اعترض الرقيب على هذا الفصل،زاعما أن فيه شيئا من الإثارة الجنسية. فناقشته في ذلك، وكانت حجتي أن ما زعمه من وجود الإثارة الجنسية ليس مقصودا هنا لذاته؛ وإنما لأن الموضوع اقتضاه إذ هو في صميمه يمس هذه المشكلة الجنسية.

وبعد أخذ ورد وافق الرقيب على إخراج المسرحية بشرط ألا تفتتح بهذا الفصل حتى لا يفاجأ الجمهور بما فيه. وطفقت أفكر في حل يحقق هذا الشرط دون أن اضطر إلى حذف الفصل الأول أو تعديله، فجاء الحل عجيبا جدا وهو أن تفتتح المسرحية بالفصل الثاني الذي يرفع الستار فيه عن شهرزاد في بيت أبيها الوزير وهي ذروة الأزمة إذ كان شهريار قد طلبها لتزف إليه فتلقى نفس المصير الذي لقيته عشرات العذارى قبلها.

أما الفصل الأول فيوضع بعد المشهد الأول من الفصل الأخير على اعتبار أن حوادثه قد وقعت في زمن مضى، وذلك على طريقة الارتداد إلى الماضي Retrospective.

وأعجب من ذلك أنني لما شاهدت هذه المسرحية ممثلة بهذه الطريقة وجدت أن هذا الوضع الجديد الذي اضطررت إليه اضطرارا قد أكسب المسرحية قوة وتركيزا لا يعطيهما وضعها الأصلي، وإن أورث موضوعها

شيئا من الغموض يقتضي من الجمهور مزيدا من الجهد في التأمل والمتابعة"(١٠)

غير أن " المطالب الدرامية " اتسعت لتكون عناصر تشويق في مسرحية عقدتها الضعف الجنسي، ومقدمتها المنطقية: كيف تسوس المرأة الخبيرة زوجها إلى حياة زوجية صحيحة في مناحيها الجسدية والنفسية والسلوكية، اتسعت بما يتيح لعبارات الغزل المكشوف مساحة وتعددا في الصور تكاد تجعل من " سر شهرزاد " مسرحية جنسية، يخفف من نزقها أن طرفي الغزل زوج وزوجة، ولكن، مع هذا، نشعر بحرج أن ينكشف الستار عن " حديث غرفة النوم " حتى لو كان الانفراد بها بين زوجين:

" – أما إن صوتك يا هذه لعذب

– خير من الصوت العذب يا مولاي السمع الذي يستعذبه ".

وحين يتقدم الملك ليقبلها، تقول له:

– القبلة الأولى يا مولاي على الجبين.

– والثانية ؟

– على الخد.

– والثالثة ؟

– الثالثة يا مولاي في الذي يترنم.

شهريار يقبلها في فمها ويقول: هذه الثالثة أحلى.

– تدري يا مولاي ؟

– لمه ؟

– لأني شاركتك فيها، ولم أشاركك في الأولى ولا الثانية.

(تسدل نقابها)

– ويلك، ماذا تصنعين ؟

– أتقي يا مولاي نظرات عينيك، إنهما مخيفتان.

– ماذا يخيفك فيهما ؟

– ما يخيف الفتاة الغريرة من عيني الرجل الفاتك !! "[١١]

قد يستطيع كاتب الرواية أن يستجمع قواه الإبداعية في نطاق النص الذي يجهد في صنعه، ولعل نوبات من " الصحو " تقاطعه فيستحضر قارئا مفترضا (عاما) أو قارئا محددا (زوجته، حبيبته، ناقده الأثير الذي قد يكون أحد أصدقائه، أو ناقده العنيد الذي دأب على اصطياد هفواته أو نزواته)، ولكن الكاتب المسرحي يعرف بدءا أنه يكتب عملا يتوق وغاية ما يتمناه أن يجد فرصته للعرض أمام الجمهور. الجمهور حاضر لا محالة في مخيلة كاتب المسرحية أثناء صناعتها، مهما ادعى عكس ذلك[١٢]. فكيف تجسد المشهد السابق في مخيلة باكثير قبل أن تقيده كلماته ؟ وكيف رآه على المسرح وراقب استجابة جمهور القاعة لغنج شهرزاد واستهوائها الواضح للملك المستشار بطبيعته دون إضافات صناعية ؟!

ولعله من حقنا أن نلاحظ انتشار تبادل القبلات بين الرجال والنساء

تحت دوافع مختلفة، ولأدنى ملابسة –كما يقال – في عدد من مسرحيات باكثير، وليس هدف هذه الملاحظة سلبيا بالنسبة لوسائل التشويق والرغبة في إنعاش مشاعر المشاهدين، بل ليس هدف هذه الملاحظة سلبيا بالنسبة للمحاذير الدينية، وبخاصة أن هذا لم يحدث في أية مسرحية عرض فيها لأفكار إسلامية أو استمدت مقوماتها من التاريخ الإسلامي، من ثم ينحصر مغزى الملاحظة في مسايرة فن الكاتب لطبائع المرحلة ومطالب الدراما الواقعية، وأحيانا: فيما يمليه الموضوع في جوهره. ونقرّب ما نريد ببعض الإشارات:

* في مسرحية " إخناتون ونفرتيتي " المبكرة جدا (١٩٤٠) تذرع الشاعر (فالمسرحية شعرية نظمها تحت مصطلح الشعر المرسل، وهو ما عرف فيما بعد بشعر التفعيلة) بغرام الأمير الشاب (إخناتون) بزوجته الجميلة، فأشبع الحوار وصفا للقبل، كما لم يضنّ على المشاهد بالاستمتاع بمشاهدة عدد آخر منها، وهذه القبل – على أية حال – قبل " شرعية " لأنها بين زوجين !! ولكن هل يكون إعلانها " شرعيا " بالدرجة نفسها ؟!. من حق الشاعر أن يبرز طبائع شخصياته، كما أن من حق الأمير الشاب أن يبكي زوجته (تادو: الميتانية = من بلاد الميتاني = الشام) التي ماتت في عز شبابها وشغفها بزوجها، فيصف الأمير لهفته عند عودة زوجته تادو من زيارة أبيها وقد غابت شهرا:

فطفت أقبلها قبلات الشهر الذي

غابته بأيامه ولياليه، في

ثغرها المعسول اللذيذ، وفي وجنتيها الموردتين

وفي شعرها الذهبي الجميل، وكانت

تعد علي، وكنت أغالطها في الحساب(١٣).

ويعبر الأمير – بالمقابل – عن شغف تادو به:

طالما كانت تستيقظ في الأسحار فتكتم أنفاسها

وتقبل ما بين عينيّ في رفق حتى لا توقظني

واسارقها الطرف حينا فحينا، فألمح في

شفتيها ارتعاش الصبي قد اختلس الحلوى

من مخدع جدته الشمطاء وفي عينيها

اغتباط الطفل تملّأ من ثدي أمه(١٤)

هنا تبلغ شاعرية باكثير ذروتها، ويحتل عن جدارة مكانة راقية بين شعراء الغزل، كما يحتل المكان نفسه بين شعراء المسرح؛ لأن المشهد مروي في سياق التذكر والحنين المتحسر، من ثم جمع في توازن دقيق بين حسية الاشتهاء وشفافية الشعور، ثم يأتي المشبه به ووجه الشبه الممتد (التمثيلي) مستمدا من تجربته هو (باكثير) في بيت نشأته ورعاية جدته، فهذه الحلوى المختلسة من مخدع الجدة الشمطاء لا تعرفها القصور الملكية منذ عرف النظام الاجتماعي القصور الملكية، وبذلك وضع ممارساته هو في بؤرة الصورة، واحتفظ بالإطار الخارجي لممارسة الأمير العاشق. أما إشارات التقبيل التي تنتشر في سياق المشاهد فتجري أمام الجمهور، فتبدأها الملكة

الأم (تي) التي تعاتب زوجها (أمنوفيس) وقد وصفته بأنه زير نساء، فألقى اللوم عليها، بأنها توهمت أنه دخل طور الشيخوخة، وينهض ليبرهن على عكس ذلك، فيقول للملكة:

كلا يا روحي ! إن شبابي لم يمت

إنه نائم لا توقظه إلا شفتاك

(يقبلها)[١٥]

وبقدر ما تبدو " كلا يا روحي " مأنوسة شعبيا، وكان لهذا الملك كما كان لابنه أمنوفيس (إخناتون) تلك الميول الشعبية كذلك، فإن التعبير المباشر في الإشارة إلى شفتيها، ثم القبلة ما يهبط بالرفعة الملكية، ولا يندمج مع النزعة الشعبية. وقد تكررت القبل مقرونة بالضم (ص٨٨، ٩٠) ولكن هذا المشهد الحواري الذي ينفرد بخصوصية تخرج به عن النسق المألوف، بخاصة في مسرحية بطلها (إخناتون) أحد السابقين إلى عقيدة التوحيد، هذا المشهد يستحق أن نستعيد صياغته بإيقاعه الصوتي والحركي الفريد، ثم برسم معالم المشهد الغزلي بين الزوجين، وقد اقترب الفجر فعزم إخناتون على الخروج إلى الحديقة لمشاهدة إشراقة آتون، ورغب في صحبة نفرتيتي ولكنها تظاهرت بالنوم:

(يقبلها برفق) تيتي ! (لا تجيب فيقبلها ثانية وثالثة) تيتي ! قومي تيتي ! آن وقت التهجد يا روحي. تيتي ! (يقبلها)

(لا تجيب وتغطي وجهها بالملاءة)

قومي نتمتع بهذا الهواء العليل

وهذا السكون الجميل

قومي نخرج للبحيرة حيث البدر يطالعنا

والنجوم تناغينا في السماء وفي صفحات الماء،

وظلال النخيل على الماء ساكنة في خشوع الصلاة !

قومي يا روحي ! أمتعبة أنت ؟ نامي إذن

بسلام: سأخرج وحدي وحالا أعود إليك.

(يقبلها من فوق الملاءة ويهم بالخروج)

نفرتيتي: أوَ تاركُني وحدي أنت إخناتون ؟

ستضيع عليك الجوهرة الغالية !

بئس حارسها أنت !

إخناتون: (يندفع نحوها بقوة فيحتضنها)

ويلٌ لك ! هل كنت يقظى ؟ ظننتك نائمة يا حياتي،

أكنت سمعت حديثي ؟

نفرتيتي: (ضاحكة) أجل قد سمعت حديثك كله،

ورأيتك تلثم ما بين عيني كالمختلس،

وطفقت أسارقك النظرات ولم تفطن

لي فما أغفلك !

(تلمس ذقنه بسبابتها)

سأعود الآن إلى نومي (تنام)

إخناتون: لأعود إلى تقبيلك هه ؟ كلا كلا ! لن أقبلك الآن..

نفرتيتي: لا تقبلني – من قال لك افعل ذلك ؟

ما فائدتي أنا من هذي القبلات ؟

(صمت) احذر أن تقبلني في فمي بالخصوص وإلا نلت جزاءك !

إخناتون: (يقبلها في فمها)

ها قبلت فاك فما أنت فاعلة بي ؟

(لا تتحرك.. يقبلها أيضا)

ها قبلت فاك فما أنت بي صانعة ؟

نفرتيتي: (تتثاءب) ما شعرت بها إني نائمة.

إخناتون: لكن النائم لا يتكلم..

نفرتيتي: لكن الحالم قد يتكلم

إخناتون: هل أنت إذن حالمة ؟

نفرتيتي: طبعا..

إخناتون: ماذا تحلمين ؟

نفرتيتي: أن إخناتون يقبلني في فمي.

إخناتون: ثم ماذا ؟

نفرتيتي: فعاقبته !

إخناتون: بم عاقبته ؟

نفرتيتي: قبَّلت فمه !

إخناتون: كيف قبلته ؟

نفرتيتي: (تنهض فتقبله) هكذا.

إخناتون: هكذا؟ زيديني إذن من عقابك يا روحي.ما أحلى هذا العقاب![١٦]

ربما يكون التجاوز الوحيد في هذا الاقتباس مناداة الملك للملكة مختصرا اسمها إلى " تيتي " – وهو اسم شائع بين الطبقات الوسطى في مصر زمن كتابة المسرحية – ولكن هذا المقطع لا يختصر اسم " نفرتيتي ". أما تلمشهد في جملته فقد رسم بحرفية عالية من منظور الغزل المتدافع من عاطفة متوحدة (العشق المتوحد وصف للعشق العذري، أي أنه مكتف بها عن جميع النساء) فهذا المشهد مقنع بذاته، ولذاته، مشبع بديناميكيته وتدافع لحظاته ورغباته، ولكنه – في امتداده – معوّق للصراع الذي ينبغي أن يكون في حال من التصاعد مستمر، لأنه الصراع الأساسي في المسرحية، وهو الصراع الذي جعل عادل كامل يعبر عن إخناتون بأنه " ملك من شعاع "، وجعل نجيب محفوظ يصفه بأنه " العائش في الحقيقة "، وإذا كان باكثير قد صدّر مسرحيته بدوره بالآية الكريمة: ﴿ ورسلا قد

قصصناهم عليك من قبل ورسلا لم نقصصهم عليك ﴾ بما يكاد يدفع بإخناتون إلى صفوف الأنبياء المجهولين لنا، فإن هذا المشهد المشبع بشغف الحواس وفورات الاشتهاء يشتت الخط الرئيسي الذي يؤصل لثورة هذا الملك على العقائد الوثنية الموروثة: (رع وآمون وأمثالهما) وصموده عند مبادئه لا يحيد عنها وإن كان الثمن هو ألا يكون ملكا. وحتى لا يؤخذ كلا منا على غير ما نرمي إليه تحديدا: فإن المشهد في ذاته من الغزل (الزوجي) البديع، وأنه مشبع متقن في جملته وتفاصيله، كما أنه ليس من المستنكر أن يكون الملك شديد الشغف بزوجته رائعة الجمال، وهذا ما تحرص على إبرازه الأعمال الروائية التي اتخذت من ثورة إخناتون الدينية موضوعا لها، ولكن " الميزان " في تلك الأعمال كان أكثر حذرا واعتدالا، فكانت صورة الشخصية أقرب إلى الإقناع.

ودون أن نسرف في إبراز هذا الجانب في عدد من مسرحيات باكثير نشير إلى مسرحية "الدنيا فوضى" وهي نقيض لمسرحية "إخناتون ونفرتيتي" المنظومة شعرا، المستمدة من التاريخ، المشغولة بقضية الإيمان والألوهية. من ثم يمكن وصفها بأنها كلاسيكية، أما " الدنيا فوضى " فهي مسرحية نثرية، ذات طابع هزلي، تسخر من دعاوي النساء في سعيهن إلى المساواة (المطلقة) بالرجل، وكانت هذه القضية مطروحة اجتماعيا وسياسيا أوائل خمسينيات القرن الماضي. في هذه المسرحية، حيث جمعية " لافام مودرن": (المرأة العصرية أو الجديدة) ونموذجها الأثير هو صورة الملكة حتشبسوت وقد أكسبت وجهها لحية رجل فحل!!، وإذ نجد في المسرحية امرأة تتوق إلى أن تتحول إلى رجل، وتمرن نفسها على سلوكيات الرجال (مثل التدخين

والخشونة في معاملة المرؤوسين) فإنها تتطلع إلى أن تغازل فتاة جميلة من عضوات الجمعية، تستأثر بقربها، وتغار عليها من تطلع رجال آخرين إليها، وهذا يسوق المسرحية (في الفصل الأول) إلى تصوير موقف بين المرأة المسترجلة وإحدى العضوات التي راقت لها فراحت تتحسس تحت إبطها من فتحة الجابونير (الثوب دون أكمام) حتى قالت الفتاة للمسترجلة:

نادية: عيب يا سونيا ! أنا متزوجة ! (ضحك)

سونيا: يا بخت زوجك يا ملبن ![١٧]

هذا " التحرشّ ذو الإيحاء الجنسي في داخل النوع (الأنثوي) قد تختلف انعكاساته على المشاهدين تبعا لطريقة الأداء وطبقة الصوت وما يصاحبها من حركة الممثلة، ولكنه – في كل الحالات لن يخلو من شعور بالاشمئزاز والرفض كمحصلة نهائية لدى المشاهدين من الصنفين (النساء والرجال) وقد تكون إثارة الاشمئزاز ورفض الذوق السليم للغزل بين طرفين من النوع نفسه (رجل مع رجل، وامرأة مع امرأة) مقصودا للكاتب، ومن الصحيح أنه طرح هذا الامكان: أن تتغزل وتشتهي " امرأة " مثلها، وأن يتغزل " رجل " في رجل آخر – ولكن ها هنا أمران: انه بعد تحول المرأة إلى رجل بفعل دواء شربته لتحقيق هذا التحول تقدم هذا الرجل للزواج من الفتاة التي أثارت غرائزه (الشاذة) من قبل، فرفضت الفتاة هذا الزواج، إذ قالت الفتاة (مهجة): " لن أتزوج رجلا كان في أصله امرأة)(١٨) وكذلك رفض أحمد أن يتزوج الأستاذ سوسو – (وهو اسم ملتبس، وفي حال إطلاقه على ذكر فإن هذا يعد من التدليل المرتبط بمرحلة الطفولة) –

بعد أن تحول إلى " سوسن "، وكانت حجة أحمد: " لا أستطيع أبدا أن أتزوج امرأة كانت رجلا مثلي[١٩] ". وقد أراد مؤلف المسرحية أن يجسد حالة سياسية / اجتماعية تطلعت فيها النساء إلى اكتساب بعض الحقوق التي استأثر بها المجتمع الذكوري لنفسه، وإلغاء التمييز في بعض المعاملات. ولكنه اختار أن يرمز لهذه الحالة بالتحول الجنسي، وهذا اختيار غير صائب، لسببين أحدهما علمي، والآخر دلت عليه المسرحية ذاتها؛ فالتطلع إلى التحول لا يكون بدافع اجتماعي، وإنما يكون نتيجة اضطرابات هرمونية وتشوّه خلقي (من الخلقة وليس من الأخلاق) مما يعني أن تكون حالة التحول نوعا من تصحيح الانتساب إلى النوع. ومن الإنصاف لباكثير، أنه في حالة تحول الأستاذ سوسو إلى سوسن، أومأ إلى ذلك. أما السبب الآخر لخطأ التمثيل أو الرمز، فإنه ماثل في تحول سوسو إلى سوسن، بما يعني أن القضية ليست في ثورة النساء على سطوة مجتمع الذكور، لأن هذا المحسوب على نوع الذكور قد سعى راغبا إلى تجربة دواء التحول وتصالح مع نفسه على الصورة الأنثوية التي انتهى إليها، وهذا الازدواج التبادلي في التحول إلى الجنس الآخر هو الذي يتفق وعنوان المسرحية: " الدنيا فوضى " !! فالفوضى – هنا – تعني غياب الثوابت، والعبث بالنوع، مما يهدد الطباع والأخلاق، وهذا المعنى يتجاوز الاحتجاج أو الرفض الذكوري لتطلع النساء إلى الحرية الاجتماعية والمشاركة السياسية في الأمور العامة[٢٠].

قبل أن نمضي عن " الدنيا فوضى " نشير إلى مؤلف الشاعر الروماني " أوڤيد " ولد (٤٣ ق. م) وهو بعنوان " مسخ الكائنات "(٢١)، وفيه

صور صراع المخلوقات فيما بينها، وفيما بينها وبين عناصر الطبيعة، وفيما بينها وبين آلهة الأساطير، فكانت " الدنيا فوضى" بالفعل – على أن باكثير أشار في كتابه " فن المسرحية " إلى استعراضه لحكايات كتاب " ألف ليلة " بحثا عن موضوع يصلح لكتابة مسرحية، فانتهى به التأمل إلى اختيار الإطار العام لليالي، وهو ما كان بين شهريار وشهرزاد تحديدا، ولكن هذا الاختيار – الذي أجاد استخدامه بدرجة عالية من النجاح – ما كان يصح أن يصرفه عن سائر حكايات الكتاب، وفيها الكثير من مسخ الكائنات، وفوضى الدنيا، وليست هذه الإشارة تهدف إلى تخطيئ أو انتقاص مسرحية " الدنيا فوضى "، فهي – بحدود المسرحية الهزلية – تعد عملا له خصوصيته، ولكنه كان يمكن أن يصبح أكثر إبهارا وتشويقا وإثارة، إذ كسر حدود التوقع، الذي ظلت " الدنيا فوضى " حبيسة في إطاره.

* * *

## ٣- ماذا تعني النزعة الإنسانية ؟

مصطلح " النزعة الإنسانية " من الشهرة وكثرة التداول في الدراسات الأدبية والنقدية خاصة، يبدو موضع تسليم بفعل الألفة وطول الصحبة، وليس لأنه " متفق عليه" من حيث الدلالة وتحديد المحتوى. وحين ندقق في مفردتي هذا التركيب سنكتشف أن " الإنسانية " تختلف كثيرا عن النزعة الإنسانية، بما يؤكد أن هذا التركيب (من الموصوف والصفة) مستجلب من اللغات الأوروبية إلى لغتنا العربية عبر جهود المترجمين. وقد يكون من المهم

أن نشير إلى أن معجم " لسان العرب " – وهو أكبر المعاجم العربية – لم يشر إلى هذا المصدر الصناعي " الإنسانية "، وحتى "المعجم الكبير " – الذي لا يزال المجمع اللغوي بالقاهرة يعمل في إخراجه، أشار إلى مصطلح: حقوق الإنسان، وأغفل: الإنسانية !! والنزعة الإنسانية، مع اتساع الدلالة، وتنوع محتواها. وسنترك التحليل اللغوي للمصطلح المقابل بالإنجليزية، إلى التحليل الأدبي الذي عني به مجدي وهبة في معجمه (٢٢)، وقد فصل بين ما تعنيه humanism و humanitarianism، فالأولى تعني: " المذهب الإنساني "، والأخرى تعني: " النزعة الإنسانية ". وتتشعب كل منهما إلى ثلاث شعب: فالمذهب الإنساني ينطوي على: الحركة الفكرية التي نشطت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر (عصر النهضة الأوروبية) وهدفها خلق ثقافة حديثة تمد جذورها إلى الحضارة القديمة (اليونانية والرومانية) متخطية ثقافة العصور الوسطى. كما ينطوي هذا المذهب الإنساني على العناية بالإنسان واتخاذ قوى العقل الإنساني مقياسا لإدراك كل الأشياء، وان الحكم على أية قضية بأنها باطلة أو صحيحة حسب فائدتها للإنسان. أما المعنى الثالث للمذهب الإنساني فإنه يقوم على أن الإيمان بخلاص الإنسان لا يتأتى إلا بجهود الإنسان نفسه. أما النزعة الإنسانية فطابعها أخلاقي أدبي، حيث تشمل: الميل إلى حب الإنسانية واعتبار الخير العام للإنسان الهدف الأسمى، كما أن هذه النزعة الإنسانية تعني (في الأدب) الطابع السائد في القصص بانجلترا وفرنسا منتصف القرن التاسع عشر، وفيه بدأ انتباه الأدباء إلى ضرورة الوعي بعيوب المجتمع، والشعور بضرورة إصلاح حالة الفقراء. وفي معجم وهبة

إضافة ثالثة لمعنى النزعة الإنسانية لا تعني المجال الذي نتفحصه[٢٣].

لقد اطلنا في محاولة الكشف عن حدود ما اعتدنا – نحن الباحثين العرب في المجال الأدبي – وصفه بأنه " النزعة الإنسانية "، ولا أشك في أننا يمكن أن نجد دراسة عن " النزعة الإنسانية في شعر إيليا أبو ماضي " – على سبيل المثال، أو " النزعة الإنسانية في مسرح ألفريد فرج " أو في " روايات نجيب محفوظ "، وهذا كله لا غبار عليه، ولكننا نتوقع أن مثل هذه الدراسات فيما نرجح لن تجهد نفسها بمحاولة الكشف عن أبعاد المصطلح أو مفرداته وما ينطوي عليه. وهنا إضافة طريفة لا بأس بأن نفيد منها، وأن نحفظ حقوق الملكية الفكرية لصاحبتها، ماثلة في أطروحة دكتوراه، أعدتها هيفاء بنت رشيد عطا الله الجهني، الباحثة بكلية اللغة العربية – جامعة أم القرى، بمكة المكرمة، عام ٢٠٠٦، وعنوان الأطروحة: " النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي "[٢٤]. ولاشك أن اختيار الشاعرين ينطوي على إدراك جيد لخصوصية التجربة الشعرية عند هذين الشاعرين، على الرغم من توقع التباعد بين تجربة شاعر رومانسي، يعاصر خليل مطران وينتسب إلى جماعة أبولو، وشاعر مشغوف بالسياسة، يعيش تجارب حسية مثيرة ويتقسم وجدانه بين الشعر والقصص حتى وصفه واحد من اشهر شعراء جيله.. سليمان العيسى – بأنه حكاء. ولقد قامت الباحثة برحلة زمنية مع عصور الشعر العربي تتلمس ما رأته يجسد هذه النزعة الإنسانية مبتدئه ببكاء الأطلال، ووصف الرحلة والراحلة، متلمسة هذه النزعة في شعر الدعوة إلى السلم زمن حروب الجاهلية، وحتى مشاهد الصراع بين حيوان الصحراء، وهكذا دخلت أمشاج من شعر زهير،

وعنترة، وشعراء الصعاليك، وشعراء الحب العذري بما يتمسكون به من الوفاء والعفة، وحتى عمرو بن كلثوم في تقديسه لكرامة النفس وعزتها والإصرار على التمتع بمزايا الحرية.. إلخ[٢٥]، وهذا العرض الذي شمل كافة عصور الشعر العربي مشرقا ومغربا وأندلسا إلى مشارف العصر الحديث قد أوصلنا – نحن قراء الأطروحة – إلى الاقتناع بوجود صلة عضوية بين " الشاعر " – أي شاعر – و " النزعة الإنسانية "، فكأنه: لا صدق حقيقي، ولا موهبة شعرية دون نزعة إنسانية. وهذا ما تستقر عليه مفاهيم نقد الشعر، وهذا – أيضا – ما قبسته الباحثة الفاضلة (وأشارت إليه في هامشها) نقلا عن عمر الدقاق، ومفيد قميحة، وإن جاء تعبيرهما عاما أو غائما، لكنه – على أية حال – نبه إلى التوق إلى المثل العليا، ونبذ التعصب والتمييز بين البشر لأي سبب[٢٦].

ويبقى بين أيدينا مما أخذ من النزعة الإنسانية بسبب، كتاب مُحَمَّد غنيمي هلال، وعنوانه: "النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة"[٢٧]، ومن الواضح أننا لا نبحث في " النموذج الإنساني " وإنما في " النزعة الإنسانية "، ونلاحظ أنه مع وجود فارق، فإن " الإنسان " هو العنصر المشترك، وهذه صلة ليست سطحية، وهذه المقولة لغنيمي هلال تحمل إشارة مهمة: " الجزء الجوهري للنموذج الإنساني في الأدب يرجع أصلا إلى عبقرية الكاتب، إما بابتكاره ومنحه السمات المراد اتخاذها مثالا عاما في ناحية من النواحي، وإما بالتأويل لجوانبها التاريخية. إذا أخذها الكاتب من التاريخ؛ ويدعم هذا الابتكار أو التأويل الإقناع الفني في الخلق الأدبي، على تفاوت درجاته على حسب مقدرة الكاتب أو الشاعر الخالقة[٢٨] ".

هذا الاقتباس من كتاب " النماذج الإنسانية " يتداخل مع ما نحن بصدد تلمس تجلياته ومظاهره في مسرح باكثير من ناحيتين: الأولى: إرجاعه إتقان رسم النموذج الإنساني إلى عبقرية الكاتب، وليس إلى النموذج في ذاته، وهنا يتسع المجال للتفسير والتأويل، وقد كان باكثير – فيما صورت مسرحياته من شخصيات – عظيم المهارة في اختيار الشخصية وعظيم المهارة في نمذجتها، دون أن تفقد طبيعتها الإنسانية. الناحية الأخرى تتحقق فيما اختار باكثير من شخصيات قد تداولها الأدب العالمي من منظور النموذج، وأشار إليها (مُحَمَّد غنيمي هلال) في كتابه؛ منها: شهرزاد، وبجماليون، والشيطان، وفاوست، ويمكن أن نضيف إليها: جحا، وقد حظي بمسرحية كاملة تنقل به باكثير بين مواقع متباينة، فكن " متحولا " من مستوى مختلف عما عرفناه، في " الدنيا فوضى"[٢٩] وتحولات جحا أكثر دهاء وإقناعا وفنا من تحولات النساء إلى رجال، والعكس بالعكس.

ولعله من الواجب بعد هذا التطواف المتشعب بحثا عن مفهوم محدد أو قريب من التحدد – أن نجمل خلاصة ما نرى أنه الذي يتجاوب مع ما نراه يجمع بين الإيمان بالإنسان وحق الحياة واستئهال الكرامة التي تؤهله لأداء رسالته الحضارية، وتحضرني في هذا السياق فقرة كتبها المفكر الجزائري " مولود معمري " تقول: " لقد أصبحت النزعة الإنسانية، منذ بعض الوقت، مفهوما مذموما، حتى إنه لم يعد أحد يجرؤ على أن يستند إليها دون الإحساس ببعض الخجل، واتخذ الناس أنفسهم آلهة أخرى، أو معبودات أخرى، معبودات تدعي الحقيقة المتشددة التي ليست في الواقع سوى تشدد ولكن بدون حقيقة، ولأن النزعة الإنسانية ليست فقط قيمة

ينادى بها، ولكن إيمان يجد كل من تحلى به أنه مستعد لأن يحيا، وأحيانا أن يموت من أجله[٣٠] ".

النزعة الإنسانية إذاً مجموعة متكاملة من القيم التي أنتجها الإنسان، وهي ثمرة جهد مشترك بين العصور والحضارات والسلالات والألوان والأديان، وهي بهذا فوق كل تلك المفردات، وهي روحها وضمان سلامتها، وليست – في جوهرها – ضدها. وهذه المنظومة من القيم (الإنسانية) ارتضاها الناس واستخلصوها من خلال التجريب والتبديل والمعاناة، ورأوا فيها سلام أرواحهم وسلامة أجسادهم وضمان وجودهم ورقيهم. إن تقديس الحياة، وإعلاء كرامة الإنسان، والالتزام بالحرية والصدق، والوفاء، والحب، والعدل، والمساواة، والسلام، والسعي إلى التقدم، والثقة بالعلم... هذه المنظومة تأتلف في تكامل حين ترتكز على إيمان عميق بخيرية الحياة، وأنها منحة من الله تستحق أن نتعامل بها ومعها في حراسة شعور بجلاله وجماله.

النزعة الإنسانية – بتمثلها في مفرداتها المتقدمة ليست دعوة إلى المثالية، بل دعوة إلى تحرير العقل من كل ما ينحرف بتصوراته الراقية، وإذا كان فيها من مثالية فإنها تنحصر في مثالية الانفتاح على العالم، ومثالية اتساع الأفق، ومنهجية التفكير، وفي هذا تضمين لفهم الواقع والتعامل معه بقصد الارتقاء به، وليس الرضوخ له.

* * *

## ٤- علاقة مزدوجة سابقة بمسرح باكثير:

ليس مطلوبا، بل ليس من الممكن أن يغفل الباحث إنجازه السابق، بخاصة ما له علاقة ببحثه الراهن، بل العكس هو المطلوب؛ لأن البناء التراكمي للعقل، وتداعيات التذكر يأبيان عليه إقامة قطيعة مع جهد سابق عايشه في المجال نفسه. لقد اقتربت من " شخص " على أحمد باكثير حين التقينا في المنصورة (وهي المدينة التي نشأت فيها) احتفالا بعيدها القومي آنذاك (٧ مايو ١٩٦٠) وكان جمال عبد الناصر على رأس الاحتفال، كما كان باكثير حاضرا لتسلم جائزته عن مسرحية " دار ابن لقمان " ومعروف أن هذه الدار في المنصورة، وكانت سجنا لملك فرنسا (لويس التاسع) الذي أسر في معركة فارسكور، بين مدينتي دمياط والمنصورة، وحمل إلى دار ابن لقمان، وبقي سجينا إلى أن دفع جيشه مبلغا كبيرا لافتدائه كان دون المطلوب، فدفع الشعب المصري من ماله الشحيح بقية المطلوب حتى يعيد الملك إلى جيشه المنهزم فيرحل عن شاطئ دمياط. كان باكثير كهلا وديعا يتحدث بتواضع وأدب جم، ومنه عرفت أنه عمل مدرسا للغة الإنجليزية بمدارس الرشاد (الأهلية) عدة أعوام، وأنه يعرف أحياء المنصورة وشوارعها، ومجالس شعرائها كما يعرف راحة يده !! ولكن هذا اللقاء الواحد لم يقدني أو يقده إلى متابعة اللقاءات، وكان إعجابي بإبداعه يكاد ينحصر في رواية " وا إسلاماه " ومسرحية " سر شهرزاد "، إلى أن دعتني " رابطة الأدب الإسلامي العالمية " إلى المشاركة في الاحتفال بمئوية ميلاد باكثير (٢٠١٠) وأقيم الاحتفال بالقاهرة، بمقر اتحاد الكتاب بقلعة صلاح الدين شرقي القاهرة، وكانت مشاركتي بدراسة تحت عنوان: " التوظيف

الفني من المصادر المقدسة في مسرح علي أحمد باكثير " (وهو في نحو خمسين صفحة، تضاف إليها صفحات المراجع وهي نحو عشرين صفحة)[٣١]. ولم تكن هذه الدراسة العلاقة الوحيدة، إذ كان قد سبق أن رشحت إحدى الباحثات بالدراسات العليا، بكلية دار العلوم – جامعة الفيوم – لإجراء بحثها للحصول على درجة الماجستير عن أدب باكثير، وقد اختارت الباحثة " أسماء حنفي محمود " أن تجري دراستها تحت عنوان: " الملامح الشعبية في مسرح باكثير "، وقد أنجزت دراستها (٢٠١٠) وحصلت على درجتها بتقدير ممتاز، وكان جهدها واضحا في تقصي ملامح هذه الشعبية، سواء في موضوع المسرحية، أم رسم مواقفها واختيار مشوقاتها ولغة الحوار فيها، ونهاياتها.. إلخ.

وفي هذه الفقرة أنتقي من الدراستين المشار إليهما ماله إسهام مباشر فيما نحن بصدده من الكشف عن علاقة التوافق أو التضاد بين منظومة القيم الممثلة للنزعة الإنسانية، والمطالب الدرامية على نحو ما بيننا سابقا. وفيما يخص التوظيف الفني من المصادر المقدسة، سنكتفي ببعض الإشارات، أو ما يمكن أن يعد نقاط تعارض بين النص المقدس (عند أهله) وبين ضرورات بناء المسرحية وحاجة الموضوع إلى التطوير والتشويق معا. ولا مفر من أن نضع في اعتبارنا جانب ما يمكن أن نطلق عليه " الانحياز الديني المسبق " وهذا مما لا يعتذر عنه، فبين أيدينا كتابات أبدعت بهدف الحفاوة والتمجيد – وضعها كبار الشعراء في العالم، ولم يكن هذا الهدف مدخلا للانتقاص من قيمتها إذا ما حققت التكامل الفني وتأكيد النزعة الإنسانية التي ترتفع بالعمل الإبداعي إلى التعبير عن الإنسان، وجهاده

الروحي، دون أن تنكر عليه طبائعه الأرضية وما يمكن أن يعد: نقائصه البشرية، وتحضرنا في هذا مسرحية: " جريمة قتل في الكاتدرائية "، وقد كتبها الشاعر ت. س. إليوت، بدعوة من صديقه وقسيسه أسقف تشستر، لتعرض في احتفالات كانتربري. والشاعر هو الذي اختار موضوع المسرحية: حياة وقتل أسقف كاتدرائية كانتربري، قتله فرسان ملك انجلترا هنري الثاني، وقد عد هذا القتل استشهادا في سبيل مجد الكنيسة، والمسرحية ترجمت بقلم شاعرنا صلاح عبد الصبور مع مقدمة ضافية، وكتب عنها الكثير من النقد، وعولجت نقديا في مقارنة بمسرحية " مأساة الحلاج "(٣٢)، وهذا خارج نطاق موضوعنا، ولكن خلاصته – بالنسبة لمسرح باكثير، وللأدب الذي يرغب مبدعوه بأن يدعى بالأدب الإسلامي – أن موضوع المسرحية ليس الأهم بل طريقة معالجة الموضوع فنيا، وليست " المثالية " المفترضة هي نقطة الجذب، بل "الإنسانية" بكل ما فيها من مجاهدة ومحاولة اكتشاف نقاط النقص البشري والسعي إلى مداراتها بأزياء مختلفة هي الأكثر تشويقا وعمقا وإقناعا، وهنا يمكن أن نعود إلى " جريمة قتل في الكاتدرائية " لنتلقى درسا بليغا في كيفية بناء شخصية " كبير الأساقفة "، الذي سيتخذ البابا قرارا – فيما بعد – بأنه ارتقى إلى مرتبة " القديس "، وكيف كان إنسانا سويا بكل نوازع الإنسان (الصراعية) ومع هذا قدم دمه فداء لاستقلال كنيسته !!

من الصعب جدا بالنسبة لموضوعاتنا التراثية (الدينية وحتى التاريخية) أن تقدّم عبر رؤية فنية بما يخالف صورتها المتوارثة في الخيال الشعبي، إلا أن يكون مزيدا من استكمال الحكمة وعظمة الفكر ونقاء الضمير، وهذه "

الجاهزية " الماثلة في تصلب وجمود القالب تحملنا – مع استمرارها عبر العصور – إلا في حالات جد نادرة – على أن نعتقد أن أدبنا وفكرنا العربي والإسلامي، وتاريخنا بأحداثه الهائلة وتحولاته الرهيبة لم يخضع – إلى الآن – لأية قراءة نقدية جادة تحاول أن تعرضه على محك منهج أو منطق مغاير لما هو سائد[٣٣]، وهذا يحملنا على تقبل " اجتهادات " باكثير المحدودة جدا، في تصوير أنبياء بني إسرائيل (موسى وهارون في مسرحية إله إسرائيل) فقد أذن لصوت هارون وصوت موسى أن يظهرا، بل ظهرت على المسرح يد موسى وهو يمسك بأكياس الذهب، حدث هذا بالحس على المسرح وليس بالوصف أو بالإيحاء(٣٤)، وبالإجمال يمكننا القول إن باكثير تعامل بدرجة عالية من الالتزام والدقة بنصوص التوراة، والأناجيل، والقرآن، فيما يخص المسرحيات التي كتبها عن بني إسرائيل في زمان موسى، أو في الزمن الحديث، محاولا ما أمكنه – أن يتجنب نقاط التعارض بين الكتب السماوية الثلاثة، مع اعتقاده – وهو المسلم – أن القرآن مهيمن على ما سبقه، مصحح لما جرى من تحريف. بما يعني أنه حين كتب عن نبي إسرائيل أخذ مادته من التوراة أكثر مما أخذ من القرآن، ولم يكن همه أن يذم بني إسرائيل إلا في حدود الصورة المرسومة لهم قرآنيا. وهنا نذكر حادثة واحدة: فقد ذكرت أسفار التوراة أن إله إسرائيل هو الذي حدد لهم ليلة الخروج من مصر، ورسم لهم كيف " يسلبون " – وهذا الوصف توراتي – ذهب المصريين وثيابهم وما تعمر به بيوتهم من رياش. وهذا الذهب المسلوب – والتحديد من التوراة – هو الذي جمعه السامري وصاغ منه العجل الذي يخور ويتحرك، وقال لهم هذا إلهكم وإله

موسى[٣٥]!! هنا نلاحظ أن " سفر الخروج " هو الذي سجل على بني إسرائيل سرقة ذهب المصريين ومتاعهم، ولم يشر القرآن إلى هذا المعنى، ولا ذكر – تبعا – أن الذهب الذي صنع منه العجل هو الذهب المسروق من المصريين. وحين عرض باكثير في مسرحيته لهذه الحادثة فإنه وقف عند حد ما ذكر القرآن: صناعة عجل من الذهب وعبادته، وقد كان باستطاعته أن يركز الضوء على حادث السلب من المصريين، ويتخذه مدخلا لمزيد من ذم الشخصية الإسرائيلية التي استهلت تاريخها بحادثة نهب، ولكن باكثير تجاوز هذه الإشارة – رغم ذكرها توراتيا – لأن الخط الدرامي لا يطلبها، فقد كان إبليس – الذي جمع قبائل إسرائيل ووحدهم – هو القوة المناوئة لله الذي كلم موسى وصاغ له الألواح، بما يعني أن قضية " الألوهية " في هذه المسرحية كانت هي المرتكز (وعنوان المسرحية محدد بهذا) ومن ثم تصبح الانحرافات السلوكية (ومنها السرقة) غير ذات شأن في هذا السياق. وهناك وجه (احتمال) آخر لإهمال حادث سلب الذهب من المصريين وتجنب الإشارة إليه في المسرحية، إذ يقول النص التوراتي: " وفعل بنو إسرائيل بحسب قول موسى، طلبوا من المصريين أمتعة فضة وأمتعة ذهب وثيابا، وأعطى الرب نعمة للشعب في عيون المصريين، حتى أعاروهم، فسلبوا المصريين[٣٦]". واضح من هذا النص التوراتي أن إله إسرائيل ذا الطبيعة القبلية إذ هو خاص بهم مستجيب لرغباتهم، لم يكن عادلا في المطلق، بل كان راعيا لبني إسرائيل، مدبرا لمكائدهم بما فيها السلب، وكذلك لم تكن عصمة الأنبياء التي تقرها العقيدة الإسلامية لكل أنبياء الله، متوفرة في موسى حسب هذه الرواية التوراتية، فهو الذي نقل

عن إلهه موعد الخروج ورسم طريقة استلاب الذهب والثياب!!

إن سكوت باكثير عن الاستعانة بهذا العمل الشائن المثير ومقاومة أن يتخذه ذريعة تلهب مشاعر المشاهدين للعرض المسرحي عامة، والمصريين منهم خاصة، يدل على حنكته ودقة حسه الديني والدرامي معا.

وخلاصة القول في هذا الجانب الخاص بالتوظيف الفني لما أخذ باكثير من نصوص المصادر المقدسة أنه يتسم بالمرونة والحرص على أن تظل القيم والعقائد التي يؤمن – إسلاميا – بصحتها، موضع حذر وتحوط حتى لا تجنح إلى إثارة مشاعر شقاق أو سوء ظن لدى أصحاب الديانات الأخرى. وفيما يتجاوز النصوص المقدسة فقد كان من بين شخصيات مسرحياته عن فلسطين خاصة مسلمون ومسيحيون ويهود أيضا، يجتمعون في أنهم جميعا عرب، وأنهم جميعا يرفضون الهجمة الاستعمارية (الصهيونية) القادمة من الغرب، وباكثير بهذا التنويع يعلي من شأن القومية (العربية) ولا يجعل اختلاف الدين حائلا دون الانضواء تحت لوائها.

وفيما يخص دراسة الباحثة أسماء حنفي محمود بعنوان: " الملامح الشعبية في مسرح باكثير " فإنني لست أستبعد أن توجيهي لها بإعداد هذا الموضوع إنما كنت أدفع بها للسباحة عكس التيار، لاعتقاد ظاهري بأن الصلة بين باكثير والحياة الشعبية في مصر معدومة أو واهية جدا، وقد يكون هذا محبذا لتوجهه إلى اقتناص موضوعاته من التراث الديني والأدبي، ولكن – وكما هي العادة دائما – لا يكاد البحث يبدأ حتى يتكشف عن مجالات وأبعاد لم تكن في الحسبان حين صياغة الموضوع، وإذا كنت لا أوثر

أن استعرض محتوى دراسة أسماء حنفي (لأن هذا حقها وإن كنت شريكا بالإشراف) فإنه يتراءى لي أن " الشعبية " في ذاتها تدل على نزعة إنسانية، وإن استعادة تاريخ المسرح العالمي، منذ زمن رواده الأول (سوفوكليس وشركاه) يؤكد لنا أن البداية لم تكن " إنسانية " إلا بقدر ما أنها تصور ضياع الإنسان أمام جبروت الآلهة أو حتمية القدر، وفي زمن آخر أصبحت مسؤولية الإنسان عن أفعاله كاملة، ومن ثم يعاقب عليها ويعاني نتائجها أو يجني ثمراتها، وهكذا لقي " ماكبث " جزاء خيانة القسم والولاء، وعانى " الملك لير " جحود ابنتيه حتى فقد عقله وهام في الغابات لاغتراره بذاته وانخداعه بمعسول القول، فكان شكسبير ومسرحيات عصره خطوة في اتجاه " أنسنة " المسرح، وإن وقفت الأنسنة عند معاناة الملوك والعظماء، ولكن هذا لن يدوم طويلا، فمع " إبسن " ظهرت الدراما الحديثة، وفيها كبراء وموظفون مستورون ليسوا من علية القوم، وفيهم المرأة المتمردة، والبطلة الضحية(٣٧)، وبذلك استهل زمن الواقعية،المبشر بالشعبية طبقة ولغة وطبيعة حياة. الشعبية نزعة إنسانية، لأنها تضع في بؤرة الرؤية البسطاء، والمطحونين، وتعرض لأحوالهم ومعاناتهم بما يتطلب العدل ويثير التعاطف، ويمهد للسلام الاجتماعي، ويندد بطغيان القوة، وعسف السلطة، وسوء عاقبة الجور.

لقد بحث باكثير عن الشخصية الشعبية في كل عصور التاريخ، حرر قراءته من بهرجة العظمة وأدعياء العظمة. اختار من التاريخ المصري القديم " أوزوريس " وهو ملك إله، يرمز للخير والخصوبة والسلام، (ومن اللافت للاهتمام أن باكثير لم يضع اسم إيزيس في العنوان، كما فعل من قبل في

مسرحية: إخناتون ونفرتيتي، على أهمية كفاح إيزيس في المسرحية كما في اعتقاد المصريين القدماء) على أن عبادة إيزيس وأوزوريس كانت شعبية، ولكن باكثير لم يحرص على إبراز هذا المعنى حرصه على إظهار صراع الخير والشر، وزرع الحضارة بانتصار الخير، وأن الخير لا يموت، ولكنه حرص على تأكيد أن الشر لا يموت كذلك(٣٨). ولكن باكثير – في المحاولة التالية لمسرحية أوزوريس، يكتب عن " الفلاح الفصيح " (خنوم) وهو من غمار الناس في أزمنة مصر القديمة، روت المصادر قصته لأنه تعرض لظلم الجباة (محصلي الضرائب) فقرر أن يقصد العاصمة ليقدم شكواه إلى الكبراء، وكان هذا الفلاح فصيحا لسنا، يدهش سامعه لذلاقة لسانه وقوة بيانه في التعبير عن مظلمته، وقد اكتفت الرواية المأثورة بذكر ذلك من منظور سلبي محبط، إذا كان كل من يستمع إلى شكواه يتباطأ في إنصافه حتى يحصل على مزيد من المتعة (الفنية) المتحصلة من استمرار هذا الفلاح في الكلام، حتى الملك نفسه وقع في هذا الخطأ !! وهذه المسرحية المؤصلة شعبيا، ومن ثم مشبعة بالنزعة الإنسانية – تصفها الباحثة بأن باكثير استعمل الحكاية القديمة بأن أخرجها من صيغتها المدونة إلى صيغة معاصرة، فيها الحاكم الفاسد، والبطانة مزدوجة الولاء، وتنتهي بالثورة وانتصار خنوم رجل الشعب. وقد يكون من الممتع – بالعودة إلى هذه المسرحية كما رسم باكثير معالمها، أن نراقب حالات التشابه بين " خنوم " وعبدالله النديم – خطيب الثورة العرابية (١٨٨٢) وبخاصة في مرحلة هربه من ظلم الخديو، وتستر الشعب عليه وإخفائه – كما يمكن مقارنة " خنوم " الذي صنعه باكثير، بخنوم الذي حكم مصر، وهو فلاح ثائر وليس من سلالة ملكية

مقدسة. وقد " حاكمه " نجيب محفوظ فيما كتب عن حكام مصر، في كتابه " أمام العرش ".

إن الباحثة لم تهتم بالربط التاريخي التطوري بين المسرحيات المستمدة من أصول شعبية، على طرافة هذا الربط وغناه فيما يمنحنا من دلالات ذات مرجعية فلسفية وأخلاقية، فإذا كان " خنوم " – الفلاح الفصيح – يمثل الشعب الذي يعاني في الزمن القديم، فإن " جحا " يؤدي الدور نفسه في الزمن الوسيط، هذا الدور هو مقاومة الظلم والانحراف وكشف سوءات الحاكم وجهازه الإداري، وهذا ما صنعه خنوم من قبل، غير أن براعة جحا في تدبيره وحسن تخلصه، فهو أدخل في موضوع العدل من خنوم، ولهذا تعددت مواقع جحا الوظيفية ما بين الوعظ في المسجد، وشغل موقع قاضي القضاة، وسجين في قبضة الحاكم، في حين ظل خنوم فلاحا فصيحا.

### هوامش الفصل الثاني

١. على أحمد باكثير، حضرميّ الأصل (اليمن) ولد في اندونيسيا عام ١٩١٠، ونشأ في حضرموت وفيها تلقى تعليمه المبكر، وتزوج شابا وتوفيت زوجته فرحل إلى الحجاز وأقام في الطائف، وبدأ تجاربه مع الشعر (القصيدة) وفي الطائف تعرف على بعض مسرحيات أحمد شوقي، فاجتذبه نهجها ونسق الشعر فيها، من ثم انتقل إلى مصر (سنة ١٩٣٤) وانتظم بكلية الآداب جامعة القاهرة – قسم اللغة الإنجليزية، وعبر تحدي أستاذ الشعر الإنجليزي نظم تجربته المسرحية الأولى: " روميو وجولييت " على نسق قصيدة التفعيلة (وكان المصطلح السائد حينها: الشعر المرسل). عمل مدرسا بمدارس الرشاد بالمنصورة، ثم بالقاهرة، وحصل على الجنسية المصرية عام ١٩٥١ – وأصبح

موظفا وعضوا بالمجلس الأعلى للفنون والآداب منذ تأسيسه (عام١٩٥٦) وتوفي باكثير (سنة ١٩٦٩) بعد أن كتب آخر مسرحياته " التوراة الضائعة "، مصورا آخر " قراءاته " في الصراع العربي الصهيوني، مستخدما الرؤية التنبؤية.

٢. هذا التفريق بين السبق الزمني والريادة مما أحرص على التزامه في رصد بواكير الإبداعات الفنية، فالريادة تفترق عن السبق الزمني في أن الرائد، صاحب إبداعات متكررة في ذات الشكل الفني، حقق إنجازا معتبرا لدى النقاد، وترك أثرا قويا في مبدعين لاحقين فامتدت به الظاهرة الإبداعية.

٣. من المؤسف أن تلجئني ضرورة الاستشهاد في هذا المقام أن أشير إلى " معيد " مسؤول عن النشاط الطلابي، بكلية دار العلوم، جامعة الفيوم، ذكر للطلاب أن فن التمثيل كله حرام، لأنه كذب، فما دام الممثل يدعي في المسرحية أنه صلاح الدين الأيوبي، وهو ليس الشخص بعينه، فإنه كاذب مرتكب لإثم !! وحين عرفت هذا من بعض تلاميذي عجبت أن مثل هذه العقول المتحجرة تعيش في زماننا وتأخذ مكانا في الجامعة، ورأيت أن أقدم لتلاميذي دليلا ينقض هذه الفرية، فسألتهم: هل حين قال الله تعالى " قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم " أنها قالت هذا باللغة العربية الفصحى التي سجلها القرآن، أم قالته بالعبرية التي كان يتكلمها سليمان، أو قالته بلغة النمل(إشاراته الخاصة)؟وكيف نقلت هذه الإشارات إلي اللغة العربية الشريفة !! ؟

٤. تستخلص هذا من عروض مسرحياته: سر شهرزاد، وسر الحاكم بأمر الله، ومسمار جحا، وغيرها. وقد أشار مُحَمَّد أبو بكر حميد – في تقديم لمسرحية " فاوست الجديد " إلى حوار أجراه باكثير وأذيع عبر إذاعة الكويت بصوته في إبريل ١٩٦٩ – ذكر فيه موقفا تحدث إليه فيه ناقد كبير (لم يذكر باكثير

اسمه، ويرجح أبو بكر حميد أنه مُحَمَّد مندور) واخذ عليه أنه جعل اخناتون موضع لوم لأنه لم يحارب المرتدين عن دينه (عبادة آتون) وبهذا كان بعيدا عن منهج الإسلام الذي لا يتسامح في الارتداد عن الإسلام بعد اعتناقه. ويقول باكثير أن هذا الناقد الكبير قال له تعليقا على مسرحية " مأساة أوديب " !!: بأي حق يا فلان جعلت أوديب يعتنق الإسلام (!) وهو وثني إغريقي عاش قبل أن يظهر الإسلام بعشرات القرون؟ فقلت له: وماذا يضيرك يا دكتور ؟ إني لو وجدت مذهبا أو عقيدة أسمى من الإسلام وأقرب إلى المنطق والعقل منه لجعلت أوديب يعتنقه، ولكن ما حيلتي ؟ لم أجد أسمى ولا أعظم من الإسلام " ينظر:مقدمة مسرحية"فاوست الجديد "ص٤، ٥.

٥. ينظر كتابه: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية – مكتبة مصر (د. ت) ص ٤١ – ٤٧.

٦. المصدر السابق – ص ٤٢، ٤٣، وعلى الرغم مما يمكن أن يوجه إلى مسرحية " إخناتون ونفرتيتي " من مآخذ فنية، فقد صدرها بآية قرآنية تفتح احتمال أن يكون إخناتون نبيا، وفي أعقاب الآية بيت من نظمه يكشف فيه عن رحابة نظرته القومية، إذ يخاطب أهل مصر:

أبوكم أبي يوم التفاخر يعرب وجدكمو فرعون أضحى بكم جدي !!

٧. الحديث هنا عن المسرحية المكتملة التي مارسها عظماء الشعراء والكتاب، فهي المرجع المعتمد للمطالب الدرامية، ومن ثم نستبعد مسرحيات الاستثناء مثل المونودراما، ومسرح العبث، والأوبريت، والمسرح الشامل.. إلخ.

٨. نشير هنا إلى مسرح هنريك إبسن النثري، وبخاصة " البطة البرية " في مشهدها الختامي، وإلى مشهد شهرزاد باكثير وهي تعد العدة (المغامرة) لفضح مخاوف شهريار الدفينة، ومشهد الطفلة ذات الثياب البالية وهي تقف أمام فترينة بها موديل " طفلة " بلاستيكية مستدفئة بمعطف من الفرو، وتهمس

لها في مسرحية نعمان عاشور: " الناس اللي تحت"

٩. كتب عن إخناتون من الروائيين المصريين: عادل كامل روايته " ملك من شعاع " ١٩٤٥، ونجيب محفوظ روايته: " العائش في الحقيقة " ١٩٨٥ – ولكن المتاح للروائي غير متاح لكاتب المسرحية.

ينظر: الواقعية في الرواية العربية – ص٢١١، ٢١٢ عن رواية عادل كامل خاصة، ودراستنا عن رواية محفوظ في الدورية الخاصة بأدبه.

١٠. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية: ص١٠٢، ١٠٣ – وانظر أيضا في المصدر نفسه كيف اهتدى باكثير إلى عقدة شهريار (الضعف الجنسي بسبب الإسراف في الخمر والنساء) وكيف اهتدت شهرزاد لأسلوب معالجته.. ص ٦٠ – ٦٦.

١١. ينظر: " أقنعة التاريخ: قراءة مسرحية " – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧، ص١٥٠، والتعليق على المشهد الحواري ص ١٥١ – ١٥٣.

١٢. في مقدمة مسرحية " بجماليون " قرر توفيق الحكيم أنه يكتب هذه المسرحية للقراءة، وليس للتمثيل، وأنه يقيم مسرحه في ذهن القارئ، أما أسماء الشخصيات فإنها ليست مثلنا من لحم ودم، وإنها رموز تتحرك في المطلق من المعاني ! مع هذا أشار الحكيم في نهاية تلك المقدمة بأن هذا النص يمكن أن يجد طريقه إلى العرض إذا قيض له " مخرج " قادر على التعامل معه. على أن المؤلف المسرحي أولى أمنياته أن يرى عمله معروضا أمام الجمهور، ولهذا فإنه يتقبل إجراء تعديل في النص إذا كان المخرج مقتدرا، وما صنعه المخرجون العالميون بمسرحية" برخت " الشهيرة: " دائرة الطباشير القوقازية " دليل يؤكد ما اشرنا إليه.

١٣. مسرحية: إخناتون ونفرتيتي – ص٤٠، ٤١.

١٤. مسرحية: إخناتون ونفرتيتي – ص ٤٢.

١٥. مسرحية: إخناتون ونفرتيتي – ص ٤٧.

١٦. مسرحية: إخناتون ونفرتيتي – ص ٦٥ – ٦٧.

١٧. مسرحية: الدنيا فوضى – ص ٣٧.

١٨. مسرحية: الدنيا فوضى – ص ٩٢.

١٩. مسرحية: الدنيا فوضى – ص ٩٥.

٢٠. وقد شغلت القبلات وتبادلها على المسرح مساحة واضحة في مسار " الدنيا فوضى "، بما يأذن لنا – مجاراة لمسار المسرحية الذي " تطرف " في الكوميديا فتحولت إلى " مهزلة " – بأن نشير إلى فوضى القبل !! ينظر في المسرحية إلى القبلات ص ٤٦، ٥٣، ٧٢، ٩٧، ٨٠، ٨٧، ١٠٦ (!!).

٢١. ترجم الدكتور ثروت عكاشة كتاب " مسخ الكائنات " إلى العربية، وتخللت الترجمة لوحات عالمية لصور الأبطال والآلهة الأسطوريين الذين تغنى بهم شعراء اليونان والرومان.

نشرت " مسخ الكائنات " الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧١.

٢٢. نكتفي بما أثبته المعجم الوسيط (إنجليزي / عربي) لكلمة humane وترجمتها إلى: إنساني , ولكنه يتوقف عند humanism = الحركة الإنسانية، ويفصل في محتوى هذه الحركة بأنها: ١– إحياء الآداب الكلاسيكية والروح الفردية والنقدية، والتأكيد على الهموم الدنيوية. ٢– محبة الخير العام. كما نجد في اشتقاقاتها ما يدل على التمدن والتهذيب، وصفات مثل التواضع والعلوم أو الدراسات الثقافية.

٢٣. هذا المعنى الثالث خاص بالعقيدة المسيحية، فأصحاب النزعة الإنسانية، من المشتغلين باللاهوت هي نزعة من يرى أن السيد المسيح إنسان وحسب، وليس إنسانا وإلها في آن واحد.

٢٤. أشرف على إعداد الأطروحة الأستاذ الدكتور عبدالله بن أحمد باقازي.

٢٥. ينظر المخطوطة بعنوان: " النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي، وغازي القصيبي " – على الشبكة العنكبوتية، ص ١٢وما بعدها حتى نهاية الفقرة.

٢٦. المخطوطة السابقة – ص١١ والفقرة بعنوان: الإنسانية في الأدب. وقد حددت الباحثة مجال الموازنة في عدد محدود من المفردات وبذلت جهدا في عدد مرات استخدامها، وهي: الطفولة وما يشقق منها، والأغنية وما يرتبط بها، وألفاظ الطبيعة المتحركة، وألفاظ الطبيعة الصامتة. ص ٢٤١ وما بعدها.

٢٧. محمد غنيمي هلال: النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة – معهد الدراسات العربية العالية (جامعة الدول العربية) القاهرة ١٩٦٤.

٢٨. المرجع السابق – ص ١٩.

٢٩. مسرحية باكثير عن جحا عنوانها: " مسمار جحا "، وقد مثلت على خشبة المسرح وأخرجها زكي طليمات، كما قدم للمطبوعة كاشفا عن بعض رموز (المسمار) في المسرحية. وفي المسرحية تبدو تحولات شخصية جحا في عبارة تقولها زوجته أم الغض، لابنته ميمونة التي تقول لأمها:

ميمونة: أنا ابنة الشيخ جحا، الذي كان فلاحا ثم واعظ قرية !

أم الغض: اسمعي يا ابنتي وافهمي ما أقول: جحا الواعظ وجحا العطار وجحا البدال، وجحا الفلاح.. كل هؤلاء قد ماتوا جميعا وأكلهم التراب، فإياك أن تذكريهم أمامي مرة أخرى. أنت اليوم ابنة جحا قاضي قضاة الدولة. أتفهمين؟

مسرحية: مسمار جحا – ص٦٦.

٣٠. مولود معمري: (فقرة من كلمته التي ألقاها في ذكرى طه حسين) الكتاب التذكاري: ذكرى طه حسين – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧.

٣١. نشرت هذه الدراسة نشرا جامعيا بمكتبة زرقاء اليمامة بالفيوم، وقمت بتدريسها نموذجا للنقد التطبيقي (في المسرح) وأضيفت إليها فصول من مسرحية " هاروت وماروت ". عام ٢٠١٠.

٣٢. يمكن الإطلاع على بعض التفاصيل المهمة بالنسبة لمسرحية إليوت، ومسرحية صلاح عبد الصبور في كتاب: " أقنعة التاريخ – قراءة مسرحية " – ص ٢٢٨ – ٢٧٧.

٣٣. مما قرأت منسوبا إلى عبد الرحمن الشرقاوي، المسرحي الروائي أنه حين قدم مادة كتابه عن مُحَمَّد ﷺ،إلى الأزهر ليحصل على إذن بنشره وكان عنوان الكتاب: " مُحَمَّد رسول الحرية " رفضت لجنة القراءة الموافقة على العنوان، فقال: فما رأيكم لو كان العنوان: مُحَمَّد رسول الرحمة ؟! قالت: هذا لا بأس به، أما الحرية، ففيها انحياز وتحريض لا نرضى عنه !!

٣٤. مسرحية إله إسرائيل – ص ٢١ – وانظر تعليقنا على المشهد في: " التوظيف الفني من المصادر المقدسة " – ص١٣.

٣٥. مسرحية إله إسرائيل – ص٢٨ وما بعدها، وانظر ما بسطنا من القول حول هذه الحادثة في " التوظيف الفني " – ص ٣٦ – ٤٢.

٣٦. سفر الخروج، الإصحاح ١٣ – آية ٣٥، ٣٦.

٣٧. الإشارة في المرأة المتمردة: نورا في مسرحية بيت الدمية، والبطة الضحية: شخصيات مسرحية البطة البرية، وهذا الرمز يصدق على جميع أفراد أسرة إكدال، وإن انطبق في أخرها على الفتاة البريئة المراهقة الوديعة بلا حدود (هدفج).

٣٨. تنظر مخطوطة أطروحة أسماء حنفي عن " الملامح الشعبية في مسرح باكثير – ص ٨٣ – ٩٤ – وقد قسم باكثير مادته المسرحية في أربعة فصول، وكل فصل في عدة مناظر، حتى يتجنب استرسال الحوار، ويجدد في المشهد، وبذلك اقترب – في هذه المسرحية – من الكتابة للسينما أو للتلفزيون.

## الفصل الثالث

# صورة مرنة للتوفيق بين النزعة والمطالب

إن مسرحية " مسمار جحا " تطرح نوعا خاصا من المفارقة بين النزعة الإنسانية والمطالب الدرامية، فالعدل مطلب إنساني، والحرية مطلب إنساني، وحق الشعب في السيادة على أرضه مطلب إنساني، ولكن باكثير كان يستطيع أن يكتب في هذا المعنى مقالة أو ما يشاء من المقالات، بل يستطيع أن يكتب قصيدة تنشرها الصحف ويقرؤها كل شخص مع نفسه على إنفراد، أما أن يقال هذا صراحة في قاعة المسرح التي تعج بمئات المشاهدين كل ليلة، فهذا لا يمكن أن يطمئن إليه أو يصرح به المستعمر (الإنجليز) أثناء وجودهم في مصر، واحتفاظهم بمسمار جحا، أو قناة السويس، ومن ثم اتخذت المطالبة بالحرية وبالعدل وبضرورة جلاء الأجنبي عن أرض الوطن – اتخذت هذا المنحى الرمزي الشفيف الذي أبلغ الرسالة في جو من الكوميديا الخفيفة والتغريب الشفيف المقبول، دون أن يكون مباشرا وفاجعا.

يستحق فن المسرح عند علي أحمد باكثير أن تعاد قراءته بأناة شديدة، تعادل الأناة التي كتب بها، وبخاصة في مسرحياته التي استمد

موضوعاتها أو شخصياتها من مصادر قديمة: دينية أو تاريخية أو أسطورية أو شعبية. إن المسرحيات ذات المرجعية التراثية (إذا جاز هذا التعبير) أشد أسرا وأحكم بناءً وأكثر تفصيلا وأعمق مغزى، وأدل على دقة البحث والإلحاح على أهمية التنظير، من المسرحيات المستمدة من مجريات الواقع الذي نمارسه أو نشاهده في حياتنا. ولقد استطاع باكثير في متتابعة مسرحية، (أربع مسرحيات طويلة، وعدد من المسرحيات ذات الفصل الواحد) أن يتعقب الصهيونية في كمونها للوثوب على فلسطين، وما هيأت به الرأي العام العالمي لتقبل دعاوي هؤلاء الغرباء بأحقيتهم في الاستيلاء على قطعة من الوطن العربي، نادى بها مناديهم صراحة، في قول جابوتنسكي وهو يقف خطيبا في مجلس العموم البريطاني، ويضرب بيده على المنضدة صارخا: " أعطونا رطل اللحم، لن ننزل أبدا عن رطل اللحم !! " يشير إلى " شيلوك تاجر البندقية " كما حدد معالم شخصيته الدموية شاعر المسرح الإنجليزي الأكبر وليم شكسبير !! إن رطل اللحم الذي يطالب به جابوتنسكي صراحة وبلا مواربة هو فلسطين ذاتها، وفاء لوعد بلفور، ويذكر باكثير أنه حين وضع حكاية مرابي البندقية " شيلوك " نصب اهتمامه استطاع أن يبني هيكل مسرحيته، فكان التنفيذ طوع بنانه وبيانه!!

إن مسرحية " شيلوك الجديد " تفتح الطريق إلى دراسة معارضات باكثير، هذه المعارضات التي ذهبت به إلى عصر الإغريق، إذ عارض " أوديب "، وإلى " جوته " الألماني، إذ عارض " فاوست "، وفي هاتين المعارضتين قدم باكثير " قراءة أخرى " لشخص أوديب وشخص فاوست، يتحقق في مصيرهما تحول في اتجاه النجاة من ضلال الغريزة أو ضلال

الطموح بنوع من الإشراق الصوفي والمجاهدة النفسية، ولا نجد حرجا في هذا المسلك، ونرى فيه حقا مكتسبا لباكثير، فإذا قبلنا من سوفوكليس، أو توفيق الحكيم تصوره الخاص لمأساة أوديب ونهايتها، فأي حجة لنا ننكر بها اجتهاد باكثير في توقع مصير مختلف لهاتين الشخصيتين، وهو مصير يمكن أن يوصف بأنه نابع من ثقافته الخاصة، وهذا حق له غير منازع، فضلا عن أنه تصور متفائل ينطوي على ثقة أكبر في إمكان الإنسان أن ينتصر على نوازع نفسه، ويتخلص من وساوس ذكرياته، فيملك إرادة التحدي، يتحول بها التشاؤم إلى تفاؤل بمصير الإنسان، وقدرته على إيقاف التدهور في طريق رأى بنوع من التجريب، أو في لحظة إشراق، أو إعادة تحليل لمجريات حياته.. رأى أنه يستطيع – بحوار داخلي ونقد ذاتي، وتشكك فيما كان يحسبه من المسلمات – أنه يستطيع أن يكون كائنا آخر. وهذا المدى من تغير المسار لا يخرج بالقدرة الإنسانية عن مداها وحدود استطاعتها، ولهذا شواهد كثيرة في التاريخ، وفي حياتنا اليومية[١].

من ثم لا أجد سببا منطقيا يلام باكثير على أساسه أن جعل اوديب، كما جعل فاوست يهتديان إلى مبادئ إسلامية يرددان معناها ويطمئن قلباهما إلى أنها سبيل النجاة من محنة التحريف التي شوهت نفسيتهما. وسواء كان اللائم مُحَمَّد مندور، أو محمود أمين العالم، أو كليهما (وهما يلتقيان على الأخذ بالأفكار العلمية المادية) فإنهما – لاشك – قد عرفا مصطلح " الولادة الجديدة " الذي قال به أدلر (١٨٧٠ – ١٩٣٧) تلميذ فرويد، ولا أشك في أنهما – من الوجهة النقدية الخالصة – قد رحبا بأعمال إبداعية مارس فيها أحد الأشخاص حياته طولا وعرضا على نسق

معين، ولكن تراءى له – في مرحلة من مأزق المعاناة ومواجهة النفس – أن يتمرد على ذاته، وأن ينقلب على مسلماته، وأن يثور على ما يعده الآن ضعفه، فتكون هذه الولادة الجديدة علاقة انقلاب إلى الضد، ثورة تصحيح ضد النفس، فتكون هذه الولادة الجديدة علاقة انقلاب إلى الضد، ثورة تصحيح ضد النفس يهدف إلى الكشف عن الوجه الآخر لتلك النفس. إن عالم النفس المشهود له باتساع المعرفة بالإنسان، بالأنثروبولوجيا، لم يحدد شرطا للولادة الجديدة بأنها صحيحة إذا كانت من الإيمان إلى الإلحاد، وبأنها غير فنية وغير مقبولة إذا كانت انتقالا من الشيطان إلى الرحمن !! وإذا كان " أوديب " و " فاوست " ينتميان إلى التأويل (أو الولادة الجديدة) فإن " شهرزاد " تنتمي إلى التفسير، إذ حافظ باكثير على ثوابت الحكاية الشعبية، فلم ينتقص منها شيئا، ربما أضاف إليها بعض التفاصيل الضرورية لإضفاء المعقولية على الحدث، وبخاصة أن هذا الحدث قد انتقل من صيغة الحكاية: "كان ياما كان في سالف الأزمان " إلى الشكل المسرحي الذي يقوم على تأكيد الإيهام بأن ما يراه المشاهد إنما يحدث أمام عينه، الآن. بعض الإضافات بهذا القصد: إسباغ الواقعية وبث الشعور بأن المنطق يحكم الحكاية، وبأن لكل سبب مسبباً ولكل فعل دافعاً، من هنا اخترع باكثير اسم زوجة شهريار الأولى (بدور، التي قتلها بذريعة خيانته مع أحد عبيده) كما اخترع شخصية الحكيم الطبيب رضوان، الذي يعرف سر الملك، وهو أستاذ شهرزاد أيضا، من ثم لا يجد حرجا في ائتمانها على سر الملك (مرضه بالضعف الجنسي)، وبهذا يتمكنان من تدبير حيلة يتعافى بها جسد الملك، كما تبرأ نفسه من اضطرابها. ولكن

نقطة البراعة الكبرى التي ترتفع إلى ذروة النزعة الإنسانية في مسرح باكثير، أنه بهذه " الجراحة الفنية " تحول بحكاية شهريار من ملك دموي قاتل، إلى إنسان مريض ضحية عدم الفهم، وبهذه اللمحة (المفتاح) لتفسير الشخصية تحولت الحكاية من التشاؤم إلى التفاؤل، والثقة المطمئنة بإمكان " الولادة الجديدة " التي لم يعترض عليها أحد، بل يعد اكتشافها (النفسي الأنثربولوجي) مفتاحا لفهم الكثير من الأعمال الأدبية على اختلاف أشكالها.

إن العناية بالجانب النفسي لدى الفرد أو الجماعة هو خطوة في اتجاه الكشف عن نموذج الولادة الجديدة الذي يعين على تفسير عدد من مسرحيات باكثير وشخصياته، وإن كان هذا الجانب النفسي قد " أفلت " من سيطرة الكاتب فأدى – أو كاد – إلى أن يكون " بهرجة " جنسية، وقد أشرنا من قبل إلى هذا الإسراف الواضح في تبادل القبلات، وهي قبلات ليست للقراءة، وإنما للتنفيذ على المسرح، ولست أدرى كيف تعامل زكي طليمات أو غيره من أصحاب " الوقار " في الإخراج المسرحي مع هذا العدد الكبير من المغريات الحسية في مسرح باكثير. وفي هذا ما فيه من التشكيك في أن مثل هذه المغريات الحسية بهذا الإيقاع المتكرر يمكن أن تكون " ضرورة " أو " من المطالب الدرامية " !! على أننا حين نسترجع ما كتب باكثير من مسرحيات سنجد حرصا واضحا على طرح " القضية " من خلال " الشخصية "، وفضلا عن أن هذا بمثابة دليل على نضج إدراكه الفني، من حيث أن عددا وفيرا من المسرحيات المتميزة تحمل أسماء أشخاص، مثل: روميو وجولييت، أنطونيو وكليوباترا، الملك لير،

هاملت، السيد بونتيلا وتابعه ماتي.. إلخ، وهذا اتجاه قديم ارتبط ببدايات المسرح (أوديب – أنتجون – فيدر.. إلخ، ويشعرنا هذا التقليد القديم بالاهتمام بالإنسان، وذلك بجلاء خصوصية وجوده، والدفاع عن حقه تجاه من يتهضم هذا الحق، حسب طبائع ومعتقدات كل عصر.

وفي تلمس مظاهر " النزعة الإنسانية " في مسرح باكثير لا نغفل عنايته بقضايا عصره: الاجتماعية، والسياسية، والحضارية (العلمية) وهذا الجانب لم يأخذ حقه من عناية الباحثين في مسرح باكثير، وقد يصرفهم عن تلمسه موضوع المسرحية والزمن الذي تجري فيه أحداثها، مع أن إحدى الركائز الجمالية في مسرح باكثير – فيما نرى – تعتمد على هذه المقدرة الواضحة على " تسريب " قضايا زمن الكتابة في تضاعيف ما يصور من قضايا زمن الحدث المسرحي(٢). لا نقصد ما رمز إليه في مثل مسرحية "مسمار جحا"، وأن هذا المسمار الشعبي التاريخي هو "قناة السويس" التي استبقتها انجلترا رغم تخليها عن استعمار مصر، وهذا الرمز غامض – على أية حال في تلك المسرحية، لولا بعض العبارات التي أبرزها " طليمات " – مخرج المسرحية، وأشرك " الصالة " في جلائها. هناك مستويات أخرى، مثل: المصير الذي انتهت إليه ديانة اخناتون حين تخلى صاحبها عن الدفاع عنها، كما تفسخت أركان دولته تحت " أوهام " وجوب المسالمة مهما كانت الدوافع(٣). وفي مسرحية " أوزوريس " كان باكثير أكثر حذرا وانتباها وبعيدا عن " مصادرة " فكر المشاهد أو القارئ، لأنه – في خاتمة الصراع بين الخير والشر: رأت إيزيس أن تذهب إلى المحكمة لتتهم إله الشر (ست) بقتل زوجها، وانتزاع حق ولدها (حورس) في وراثة حكم مصر، في

حين رأى حورس أن يحمل السيف ويواجه قاتل أبيه ومغتصب حقه في ميدان القتال. فهل أفاد باكثير من النقد الذي وجّه إلى نهاية " إخناتون " فرأى أن يفتح طريقين أمام حورس ؟!

وكذلك تعددت مستويات طرح قضايا العصر ما بين المباشرة والرمز، وما بين المسرحية الهزلية والمسرحية التراجيدية، ففي " الدنيا فوضى " كان يعرض لدعوة (أو دعوى) يطالعها كل يوم في وسائل الإعلام تطالب فيها المرأة بالمساواة مع الرجل (التي بالغ باكثير بأن وصف الدعوى بأنها مطلقة) وقد تهكم بالمرأة – من حيث هي امرأة – ما وسعة التهكم، بأن جعلها وهي تتمرد على سيطرة الرجل، وترفض امتيازا ته التي منحها لنفسه، تعلق كل آمالها على الحصول على زوج ترغب فيه، وإنجاب أطفال تتمناهم، فإذا تحقق لها هذا فليس لديها أي حافز للحفاظ على جمعية " لافام مودرن " !!

ونلاحظ أنه في حومة الصراع بين الذكورة والأنوثة تدخل " الكشف العلمي " عن دواء يؤثر في الهرمونات وينقلب به " النوع " إلى نقيضه. ولم يكن هذا – بدوره – مجرد ادعاء، ففي تلك الفترة الزمنية ذاتها توالى الحديث عن أدوية، وعن جراحات يتغير بها نوع الراغبين والراغبات !!

إن الطابع الهزلي في مسرحية " الدنيا فوضى " أفسح للكاتب في مساحة المبالغات، وإن لم " يجترح " ما يمكن أن يبديه " الرجل " الراغب في التحول إلى أنثى تجاه من يرغب في وصاله من الرجال. كان هذا الجانب مصابا بنوع من الخرس لا يكاد يبين، عكس الحالة النقيض، فقد كانت

المرأة المتطلعة إلى أن تكون ذكرا لا تتردد – بتهور واضح – عن إبداء رغبتها في مداعبة أنثى (هي ظاهريا مثلها) على نحو ما بيّنا. وحين نتأمل هذه المقابلة بين النموذجين، والفرق بين حدود المشهدين وما تبادل الأطراف فيهما من إشارات وعبارات، سنحمد لباكثير حذره في تجنب أن تكون الصورة (طبق الأصل)، إذ إن ما يمكن عرضه على المسرح وقبوله من " امرأة مسترجلة "، يختلف كثيرا عما يمكن عرضه وقبوله من " رجل مخنث " !! هنا تبدو " المطالب الدرامية " مستندة إلى الذوق العام، وطبائع المجتمع (الشرقي) الذي سيدهش ويضحك على المشهد الأول، ولكنه سيشعر بالتقزز ولا نستبعد الشعور بالعار أيضا، وهي تنتقل بالمشاهد من حالة الاستغراب والضحك إلى حالة الرفض والغثيان !!

أما على المستوى التراجيدي، في مسرحية " هاروت وماروت " فقد حاول باكثير تفسير أو تقريب " المعجزة " – الماثلة في نزول وصعود الملكين ما بين السماء والأرض بقوة سر إلهي ليس لهما أن يبوحا به إلى بشر، وكيف أنهما بإغراء الشهوة كشفا عن هذا السر، من ثم استطاعت إنسية أن تصعد إلى الكواكب، وعجز الملكان عن تحقيق هذه الإمكانية التي كانت متاحة لهما، لجأ باكثير إلى التنظير بما كان ماثلا من اختراق طبقات الجو العليا وتجاوز الجاذبية الأرضية ووصول إنسان إلى القمر زمن كتابته لهذه المسرحية. وهنا نشعر بأن نقطة البدء لم تكن قصة هاروت وماروت كما ذكرها القرآن، وأن صعود الإنسان إلى القمر إنما جئ به ليبرهن على إمكانية بلوغ الكواكب بقوة قوانين علمية، كانت في أزمنة ماضية غير معروفة، وقد أصبحت في دائرة الممكن للعقل الإنساني، ومن

ثم عدت " معجزة " في زمن، و " تفوقا علميا " في زمن آخر، وإنما كانت حركة ذهن المؤلف في صياغة المسرحية تدور في اتجاه معاكس. لقد بدأ بالقصة القرآنية، وهذا طبيعي لأنها إعجاز إلهي، ولأن نزول الملائكة وصعودهم سابق – بما لا ندري من السنين – على صعود الإنسان بالمركبة الفضائية، ولكننا نشعر ونحن نتابع مشاهد المسرحية أن الجانب البشري فيها أكثر بزوغا وأثقل وزنا معرفيا من الجانب المتعلق بقصة الملكين ببابل، كما أننا سنفاجأ – في الجانب البشري بظهور شخصية " هرمس " وهو حكيم يملك تجربة ومعرفة لا حد لها، يحاول أن يكف من غلواء دهشتنا بالنسبة للصراع المستحكم بين الأختين الجميلتين: إيلات أو الزهرة، وأختها الطامحة إلى انتزاع المملكة منها، واسمها: العزّى. إن الحكيم هرمس – وله وجود ميثولوجي في الحضارات القديمة (المصرية واليونانية والفارسية وغيرها) – يستدعي شخصية " العراف " في المسرحيات القديمة، وكان هذا دور هرمس في " هاروت وماروت ". سنحاول أن نسبح مع خيال باكثير، لعلنا نستطيع أن نستكشف كيف يعمل وكيف يقلب أفكاره يمزجها بحكاية معروفة، مستقرة المعنى الكلي، ليستخرج منها معنى مختلفا يخصه هو، ويتقبله عصره، ولا تعترض عليه مسلمات عقيدته وأخلاقياته:

إن الحكيم هرمس، الرافض لفوضى الأخلاق في بابل (موطن الملكة الزهرة) الحريص على بناء التقدم في المملكة بالعلم وليس بالشعوذة، هو نفسه الذي يفتح الطريق إلى غزو الفضاء والتطلع إلى بلوغ الكواكب البعيدة، لا يرى في هذا التطلع تعلقا بالمحال، أو ضربا من الهوس، وإنما يراه من علم الله، قطرة من علم الله الذي لا حدود له، مهما ظن الإنسان (في

بابل) أنه بالصعود إلى كوكب قد بلغ مرتبة الألوهية، وحقق هدفا يتيح له أن يسيطر على العالم. إن باكثير – هنا – إنما يصف ما صاحب غزو الفضاء في ستينيات القرن الماضي من شعور بالهيمنة على مصير البشرية (لدى روسيا وأمريكا على السواء). لقد رأى هرمس فيما تحقق أمرا ممكنا في حدود ما أتاح الله للإنسان من علم (فليس اختراق الفضاء تحديا للإرادة الإلهية، ولا يؤدي إلى الاستهانة بما هو معجزة في أزمنة سحيقة مضت. وبعد ذلك يتحول باكثير – بحسه الأخلاقي ويقينه الديني – ليطمئن البشرية (في مسرحيته) على أن العناية الإلهية لن تتيح للبشر من أسرار التقدم ما يمكن أن يؤدي إلى دمار العالم، ولهذا يرى هرمس أن التقدم العلمي سيتوقف عند غاية محددة، وربما ارتد على أعقابه لأن الإنسان لم يبلغ حدّ الرشد بما يؤهله لأن يملك كل أسرار الطبيعة، وأن هذا سيكون في طاقته إذا بلغ الحكمة والرشد، فإذا سألته الملكة الزهرة:

ومتى يكون هذا ؟

هرمس: يوم لا يسيطر سفهاؤه على حكمائه، ولا يبغي أقوياؤه على ضعفائه، يوم يسعى زعماؤه في خدمة أفراده، ولا يساق أفراده في خدمة زعمائه، يوم يشعر المسيء أن إساءته ترتد إليه قبل أن تصيب أخاه، ويشعر المحسن أن إحسانه يعود عليه قبل أن يعود على سواه، يوم تصبح شعوب الأرض في تقاربها وتراحمها وتعاونها كأنها شعب واحد، يعيش في بلد واحد، ويجمعه مصير واحد .

إنها رؤية شاعر حالم، إنه حلم المدينة الفاضلة الذي خايل أحلام كبار

الشعراء والمصلحين عبر عصور التاريخ. إن باكثير مثل هرمس يرى أن هذا اليوم لا يزال بعيدا جدا، ولكنه آت لا محالة:

هرمس: إن الإنسان في طفولته اليوم، ولن يبقى في طفولته إلى الأبد، فسيبلغ يوما ما رشده، مصداقا لمشيئته تعالى، إذ خلق الإنسان على صورته ليصطفيه على سائر مخلوقاته، ويبلغه من الكماليات ما تعجز أذهاننا اليوم عن تصوره... لا حدود لقدرته (قدرة الله) إلاّ حدود حكمته.. الإنسان سيعيش وكلماتي (الدعوة إلى توحيد الله) ستعيش ! وبعد دهور ودهور يوشك أن ينضب معين الحياة في هذه الأرض، فيهجرها سكانها إلى كوكب آخر، ولكن الإنسان سيعيش وكلماتي ستعيش.

إن هذا المشهد الحواري بدأ بموجة عالية من التفاؤل بالمستقبل الإنساني، وأن التقدم العلمي إرادة إلهية وليس تمردا أو تحديا، وأن هذا التقدم سيبلغ مداه حين تبلغ الناس درجة الحكمة ويحققوا مبادئ العدل الإلهي الذي خلقهم من نفس واحدة، ولكن الإشارة إلى هجرة سكان الأرض إلى كوكب آخر تحمل دلالة مناقضة، أو هي استدراك على إمكان زمن الحكمة والرشد [٤].

إن مسرحية " هاروت وماروت " تستحق مزيدا من التفصيل والتحليل، وهي من أشد مسرحيات باكثير تعقيدا وتداخلا في إشارات الزمن وفي الفصل بين العلمي والخرافي، وبين البشري والملائكي. وهنا نرجح أن باكثير – وقد وجد ذهنه مشتبكا مع الآيات القرآنية التي

عرضت لخبر الملكين هاروت وماروت في بابل، وما أشارت التفاسير من تعليقات وشروح يعود بعضها إلى الإسرائيليات – قد رغب في تشكيل حكاية خاصة به موازية للمأثور القرآني، تدل على أن التقدم العلمي يقوم على نوع من التدرج وتراتب المستويات، يتحقق في هذا التراتب، وبالدرجة نفسها – ارتقاء الشخصية الإنسانية الفردية، وارتقاء المجتمع بحيث يتحقق العدل وتصان كرامة الإنسان، وبهذا يكون التقدم العلمي بنائيا في موضعه، وليس نقيضا لما عليه حال العنصر الإنساني. وأغلب الظن أن باكثير قد استطاع أن يومض إلى هذا المراد الصعب، ولكنه لم يستطع أن يصنع من الخطين المتوازيين: خط المعجزة الإلهية والملائكة، وخط المنجز البشري والتغني بآفاقه الظافرة مستقبلا – بناء واحداً متداخلا، ولعل هذا يعني أن النزعة الإنسانية، الماثلة في الانتصار للعلم، وانتظار الإنسان السوبرمان اللائق بتحقيق المعجزات العلمية، هذه النزعة لم تستطع أن تكون من المرونة بحيث تتوافق والمطالب الدرامية، سواء في تشكيل المادة المسرحية، أم في المعنى الكلي المستخلص.

### هوامش الفصل الثالث

١. ... وكم شاهدنا في حياتنا عتاة الفكر الإلحادي يتحولون إلى شيوخ وأئمة، نذكر من هؤلاء الدكتور مُحَمَّد عمارة المتخرج في كلية دار العلوم، والدكتور الطبيب مصطفى محمود الذي كان يجاهر بماديته ويدعو إليها، ثم أعاد اكتشاف نفسه فتحول إلى داعية إيمان... إلخ.

٢. وقد كتب باكثير روايتين فيهما هذا التضمين الرائع يتجلى عبر ومضات وتشابهات وتداعيات تفرضها الخبرة الشخصية لقارئ الرواية، كما يستدعيها

أسلوب الكتابة. كانت " وا إسلاماه " إيقاظا للوعي التحرري تجاه الهجمة الغربية، كما كانت " الثائر الأحمر " دعوة تحذير كاشفة عن انحراف الحكم المطلق ومزاعم المساواة بين كافة الأفراد، وكان هذا إبان نشاط الفكر الماركسي وشعاراته بين العامة.

٣. وكانت هذه القضية هي التي نبّه باكثير في نهاية المسرحية إلى خطئها، إذ أشار إلى أن المرتد عن دينه يجب قتله، وهذا – كما رآه – مبدأ إسلامي (مع أن وجوب قتل المرتد موضوع خلاف بين الفقهاء وآيات القرآن تتسع للأمرين) وهو ما حمل مُحَّد مندور، ومحمود أمين العالم على نقد هذا التوجه (الدعوى) الذي لا يستدعيه موضوع المسرحية.

٤. ينظر ما كتبنا عن " هاروت وماروت " في: التوظيف الفني من المصادر المقدسة في مسرح باكثير – ص ٩٧، ٩٨.

## الفصل الرابع

# باكثير.. ومستويات استيحاء النص القرآني

لم نعد بحاجة إلى تأكيد التعلق الوثيق من "باكثير" بالمصادر الدينية (الإسلامية)، وبخاصة: المصدر الأساس للعقيدة، "القرآن الكريم". كما سنرى تعدد مستويات الاستعانة بمفردات قرآنية، وتراكيب، وسياقات... إلى أن يصل مستوى استيحاء التفسير، كما قد يتجاوز (التفسير) إلى (التأويل).

### أولا: مستوى المفردات القرآنية:

وسنجد لهذه المفردات (الألفاظ) حضوراً متميزاً، في عدد من مسرحياته التي قد تبدو – للوهلة الأولى – بعيدة عن أهداف التعبير القرآني؛ غير أن هذا الكاتب/الشاعر/المدقق لا تلبث ثقافته الخاصة أن تمده بالكلمة المعبرة بدقة عن حاجة يضمرها، فترتفع بمستوى الصياغة (المسرحية) التي ترمي إلى الكشف عن الحدث، أو المشهد، بعبارة محددة، فترقي بهذا الهدف إلى عمق الفكرة، ودقة الدلالة، والرقي بالآداء، كما سنرى في بعض الأمثلة التي نكتفي بها عن كثير لا يصعب تعقبه في جملة مسرحيات كاتبنا.

على أن "باكثير" يملك مرونة الإفادة من المفردة القرآنية بذاتها، أو العبارة القرآنية بتركيبها وسياقها، دون أن يحددها بالأقواس، ولهذا يتجنب الالتزام بالتعبير (في ذاته) اكتفاءً باستيحائه، بعدّه: النموذج الأوفى للفصاحة، وللدقة، وللعمق. وهذه قدرة اختص بها "باكثير"، وفيها دلالة على مرونة لغته، وحضور حافظته، وحرصه على دقة المعنى، وسلامته في ذات الوقت.

هنا نستعين ببعض الأمثلة من مسرحية "مسمار جحا"، وقد استعان فيها – على غرابة الموضوع – باللفظ القرآني، والسياق القرآني، والإيقاع القرآني، وبعض الآيات القرآنية بتمامها في بعض المواقف، مما ارتفع بمستوى الصياغة في هذه المسرحية، كما في غيرها من مسرحياته.

يسأل جحا بعض الوافدين على مجلس وعظه؛ فيوجه حديثه إليهم قائلا:

- هل أنتم ممن يستمعون القول فيتبعون أحسنه ؟

وفي سياق آخر، يقول لهم:

- ويلكم – ذكر الله خير من وعظي، ألا بذكر الله تطمئن القلوب !

وفي موضع آخر من المسرحية، نجد تغييراً طفيفاً في التعبير القرآني، ورد على لسان جحا كذلك، أثناء حديثه مع الوالي، الذي وجه إلى جحا حديثه متهماً له بأنه رأس الفساد، فيكون رد جحا:

- جحا: رأس الفساد دفعة واحدة ؟ أستغفر الله يا سيدي، هذا شرف

لا يستحقه واعظ مثلي، مهما أساء وأفسد، وإنما يستحقه أرباب المناصب الكبيرة، إذا طغوا في البلاد، فأكثروا فيها الفساد !!

وهذا التعبير الأخير من قوله تعالي في سورة الفجر: ﴿ وفرعون ذي الأوتاد ۞ الذين طغوا في البلاد ۞ فأكثروا فيها الفساد ﴾.

ويتكرر هذا التعلق بالتعبير القرآني للارتفاع بمستوى الصياغة اللغوية، والدقة المعنوية، وإضفاء دلالة روحية/خلقية/جادة على جملة الموقف، بما يجعل من "جحا" شخصية أخرى تؤدي دوراً راقياً، يرتفع بها من مستوى: "الضاحك المضحك" – حسب تعبير العقاد في كتابه عن جحا – إلى مستوى الشخصية الفلسفية الكاشفة عن تناقضات السلوك الفردي والجمعي، في مواقف لا تحتمل هذا العبث. فعندما تدفع الشرطة جحا أمامها في اتجاه بيته، يعترض قائلا:

– رب السجن أحب إليّ مما يسوقونني إليه، اقطعوا رقبتي ولا تسوقوني إلى أم الغصن !!

و(أم الغصن) هي زوجة جحا، التي لا يكف عن التبرم من الحياة معها، حتى ليعد حبسه في بيته أشد وطأة على نفسه من السجن. وقد استمد جحا/باكثير عبارته من قوله تعالى في سورة يوسف، وعلى لسان الصديق – حسب النص القرآني: ﴿ قال رب السجن أحب إليّ مما يدعونني إليه ﴾

وفي بعض المواقف يمتد الحضور القرآني متضمناً آيات كاملة، كأن يقول جحا – الشخصية المحورية في هذه المسرحية – في حواره مع الحاكم،

ومساومته له على الجلاء:

قال جحا: الله – عز وجل – مالك الملك، يؤتي الملك من يشاء، وينزع المُلك ممن يشاء، ويعز من يشاء، ويذل من يشاء.

وهذه الصياغة مأخوذة بنصها من قوله تعالى في سورة آل عمران:

﴿ قل اللهم مالك الملك تؤتي المُلك من تشاء وتنزعه ممن تشاء وتُعز من تشاء وتُذل من تشاء بيدك الخير إنك على كل شيء قدير ﴾

وفي هذه المسرحية كذلك يستعين "باكثير" في تصوير بعض المواقف المؤثرة في المسرحية بالصياغة القرآنية لبعض الأدعية، التي تتطلع بها نفس الإنسان إلى الهداية، وإلى طلب الرعاية، والعناية من الله – سبحانه وتعالى، ففي هذا الموقف – وطرفاه – "حماد" و "الغصن" (ابن جحا) الذي عاد من الحمام، وقد تلبسه مهم أنه قد انقلب إلى (ديك)، فرأى "حماد" أن يعيد الفتى المتوهم إلى طبيعته عن طريق الضراعة إلى الله سبحانه بدعاء مأثور، تزول به همزات الشياطين:

حماد: (للغصن): قل معي هذا الدعاء: رب أعوذ بك.

الغصن: (يردد خلفه): رب أعوذ بك.

حماد: من همزات الشياطين.

الغصن: من همزات الشياطين.

حماد: وأعوذ بك رب أن يحضرون.

الغصن: وأعوذ بك رب أني يحضرون.

هذا الدعاء بنصه في سورة المؤمنون ﴿ وقل رب أعوذ بك من همزات الشياطين وأعوذ بك رب أن يحضرون ﴾ صدق الله العظيم

وهنا نضيف ملحوظة، وهي أن "باكثير" في استعانته بالتعبير القرآني في حواره المسرحي قد يقسم نص الآية إلى عبارات متداولة يقتضيها الحوار، وقد يقدم، أو يؤخر، أو يضمر، أو يظهر... حسب مقتضيات المشهد المسرحي، والأطراف المتحدثة، وفي هذا قدر من المرونة، والوعي بمتطلبات الفن المسرحي، مع الحرص على الألفاظ، والنسق العام للآية القرآنية، أو الآيات، إعلاءً للمعنى، وتربية للمتلقي في مستويات: اللغة، والخلق، والغاية الروحية.

* * *

وتتكرر مثل هذه الاستدعاءات التضمينية في مسرحيات مختلفة، حتى في تلك المسرحيات التي استمد موضوعها من تاريخ الفراعنة، وأساطيرهم. ونمثل ببعض ما جاء في مسرحية " أوزيريس" إذ يقول "تحوت" لـ "ست":

- تحوت: يا سيدي الأمير: إني – كما ترى – شيخ كبير، فقد شاب رأسي، ووهن عظمي.. إلخ !!

وهذا التعبير استمداد من قوله تعالى في سورة مريم على لسان زكريا ﴿قال رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا﴾.

وفي المسرحية ذاتها تقول "إيزيس" للمظلومين الثلاثة الذين جاءوا يشكون إليها أفعال "ست" الشريرة، فتقول " إيزيس":

- العين بالعين، ولو كان الجاني صاحب القصر الأحمر نفسه !

* * *

أما المحاولة الكبرى التي تتجاوز حدود الاستعانة باللفظ القرآني، أو الجملة القرآنية، التي لا تخفى على المتلقي [ القارئ ] للنص المسرحي، أو [المشاهد] للعرض المسرحي، لوضوح العبارة وقوتها، بما يستدعي أصلها، في سياقها الأصلي (القرآن الكريم) – نجد "باكثير" يتوقف عند قصة "هاروت وماروت" فلا يلتزم بحدود ما ورد في النص المقدس (القرآن الكريم)، أو: إضافة بعض أقوال المفسرين الموثوقين للآية الكريمة، من ثم: يتجاوز هذه الحدود – في عرضه المسرحي – إلى الاستعانة ببعض التأويلات، والإشارات ذات الطابع الأسطوري، بما يعني أن " باكثير" لم يكتف بتفسير الآية؛ وإنما تجاوز التفسير.. إلى التأويل، بل إنه – فيما نرى – قرأ الآية الكريمة، واستوعب نصها، ثم ألمّ بكتابات، واجتهادات المفسرين، وقد جمع بين النص القرآني، والتفسير الملتزم بحدود العبارة القرآنية، ثم تأويلات رواة الأساطير، وتأملات المعنيين بشئون الحضارة الإنسانية في أزمنتها القديمة، وفي تجلياتها الراهنة، وفي طموحاتها المستقبلة.. فجعل ما رواة القرآن الكريم عن (هاروت وماروت) بداية، ونهاية لمسرحيته؛ غير أنه فيما بين البداية والنهاية جسد من الشخصيات، ومن الأحداث، ومن المصائر، ما يكشف عن المعنى الذي اطمئن إليه (تأويلاً) استمداداً من الآية الكريمة ذاتها.

* * *

جاء ذكر "هاروت وماروت" في آية قرآنية واحدة، هي الآية رقم (١٠٢) من سورة البقرة. وهذا نص الآية الكريمة:

﴿وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُوا الشَّيَاطِينُ عَلَى مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلا تَكْفُرْ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَزَوْجِهِ وَمَا هُمْ بِضَارِّينَ بِهِ مِنْ أَحَدٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ وَيَتَعَلَّمُونَ مَا يَضُرُّهُمْ وَلا يَنفَعُهُمْ وَلَقَدْ عَلِمُوا لَمَنِ اشْتَرَاهُ مَا لَهُ فِي الآخِرَةِ مِنْ خَلاقٍ وَلَبِئْسَ مَا شَرَوْا بِهِ أَنفُسَهُمْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ ﴾

صدق الله العظيم

* * *

وإذاً فإن المرتكز المحوري في مسرحية "هاروت وماروت" هو هذه الآية القرآنية الكريمة، غير أن "باكثير" — الذي – يدرك جيداً – أن القرآن الكريم "ليس للتمثيل" وإنما للتشريع، والتوجيه، والتعليم، والهداية، ومن ثم راح يفكر في مضمون الآية الكريمة، وفي مراحل ما عرضت عن حياة هذين المَلَكين: "هاروت وماروت" وما صنعا على الأرض، متخذاً من كتب التفسير، وما تطرقت إليه بتوسع أحياناً، ثم ما رددته المأثورات الشعبية عن مصير هذين الملكين.. متخذا من هذه المصادر الثلاثة مرجعية خاصة شكل بها مسرحيته دون أن يغير شيئاً مما قصد إليه النص القرآني في عباراته المحددة، وإن قسم حكايته المسرحية إلى فصول ومشاهد، وأضاف عبارات، وشكل علاقات لا تخالف مقاصد الآية القرآنية، وإنما تجسدها، وتمنحها

تشويقاً، يتطلبه البناء المسرحي، ويحتاجه العرض، ولا يناقض المدلول المجرد (المعنى المستخلص) من الآية، وإنما يجعله في مستوى الإدراك العام، محققاً جمالية الشكل المسرحي، ومطالبه الأساسية.

ونوضح هذه الجوانب – التي سبقت الإشارة إليها من خلال هذا العرض العام لمضمون المسرحية، الذي ينمو بين بداية ونهاية، في أربعة فصول.

والمألوف في صنع المادة المسرحية (التقليدية) أن يخصص الفصل الأول للتعريف بشخصيات المسرحية وتحديد معالمها الزمانية والمكانية، ثم تقريب الحدث أو القضية التي سيدور حولها الصراع وتحديد أطراف الصراع. ويتولى الفصل الثاني، والفصل الثالث (حالة كونها من أربعة فصول، كما في هذه المسرحية) تصوير الصراع، وهو يتفاعل وينمو بفعل الشخصيات وعبر مواقف متصاعدة، كل منها مترتب على ما قبله، ممهد لما بعده، وطبيعي أن هذا الصراع تتغير وسائله ما بين صراع مادي مثل المعارك، وصراع فكري مثل التردد، والتدبير، وعزم النية، وصراع نفسي بين الإقبال والإحجام، والاندفاع والخوف والمغامرة والاستسلام لليأس والإصرار على استمرار المقاومة.. إلى أخره. أما الفصل الأخير (الثالث إذا كانت المسرحية من ثلاثة فصول، أو الرابع إن كانت من أربعة فصول) فإنه الذي يبلغ بالحدث المسرحي إلى ذروته، إلى موقف مغلق لا يبدو من ورائه حل واضح، ولكن الكاتب الذي يعرف أسرار فكرته ومواطن التشويق فيها يكون قد ادخر هذا الحل إلى الفصل الأخير، فيبدو وكأنه ظهر فجأة دون توقع، وهو في حقيقته كامن في ضمير الكاتب، يحمل

حزمة الضوء التي ستكون ختاما لكل ما سبق من أحداث المسرحية، وتفسيرا لغوامضها ونوازع شخصياتها، بحيث ينتهي هذا الفصل الختامي، وقد استقر البناء المسرحي في وعي المتلقي على أساسه الذي أراده المؤلف.

* * *

**مسرحية " هاروت وماروت " من أربعة فصول :**

الفصل الأول تولى تقديم جميع الشخصيات، إذ لم تظهر أية شخصية جديدة بعده. ورأينا في سياقه طبائع أهل بابل، وحياة القصور، ومشروعات الصراع بين أهل بابل ومملكة الرعاة، وما اقترن بهذا الصراع من طموح ملوك بابل إلى الصعود إلى الكواكب والسيطرة على ممالك الأرض، وتوقف هذا المشروع.

الفصل الثاني يتصدره شخصا الملكان هاروت وماروت في هيئة البشر، وعواطف البشر، وفي هذا الفصل يتدرج عبر الممارسات العملية ما يدل على أن " الملاك " محصن من الشهوات وضعف الأخلاق بملائكيته، فإذا تلبسته الطباع البشرية استحال بشرا يحتاج إلى جهد وعزيمة لمقاومة الغواية.

في هذا الفصل تمارس الملكة لعبة الخداع، فتتعامل مع القاضيين على أنها امرأة (تسمى نفسها تامارا) تريد أن يحكما لها على زوجها، وتخايل لهما بإرضاء شهواتهما، وتتدرج في الكشف عن مفاتنها حتى إذا اطمأنت إلى

ضعف مقاومتهما أمام حسنها طالبتهما بالكشف عن " السر الأعظم " الذي يتيح لهما أن يصعدا به إلى الكواكب، وهو المشروع القديم الذي كان جدها الملك على وشك إنجازه،ومن أجله أمام برج بابل الذي يطاول السماء.

في هذا الفصل الثاني تأخذ شخصية الملكين (هاروت وماروت) مداها الفني، وباكثير له تجارب دقيقة تدل على خبرة رفيعة في رصد تقلبات النفس وجموح الأماني وذبذبات المشاعر، إننا نرى الملكين بين اندفاع في اتجاه الخطيئة تدفعهما الغرائز، وخوف من خيانة ما عاهدا الله عليه، ولكن الاندفاع يغلب، إذ يسّول للإنسان أن الفرصة للتراجع ممكنة وأمامها فرصة لتجنب الخطيئة، وهكذا يظل الشخص يحوم حول الحمى حتى يواقعه، وهذا ما انتهى به الفصل الثاني.

الفصل الثالث يعد استمرارا وتنمية لما سبق إليه الفصل الثاني. لقد انتهى

الفصل الثاني بأن الملكين اعترفا للمرأة بأنهما من الملائكة، وأنهما يشتهيان جمالها، وأنهما لن يقطرا في إرضائها لترضيهما، وبدأ هذا بأن حكما لصالحها، ضد ما هو عدل.

يجري هذا الفصل الثالث في قصر الملكة، وليس في البيت الخاص بالملكين، كالفصل الثاني، فالملكان الآن تحت سيطرة الملكة، وفي ضيافتها، وهي أقوى أعصابا وأوضح أهدافا منهما. إنها تريد " السر الأعظم "، وتريد أن تكون الأقوى في العالم. أما هاروت وماروت فقد انحصر هدفهما في نيل جسدها!!

ومع أن هدف هذا الفصل الثالث هو ذاته هدف الفصل الثاني: أي الكشف عن طبائع الشخصيات وتنمية الصراع، فإنه لا يكرر شيئا مما سبق، سنجد علاقة بعل بزوجته تسوء، وكانت من قبل شغفا زائدا، وقد قتله الملكان إذا حاول الاعتداء عليهما. وتبدأ مرحلة الابتزاز حتى تهددهما بإعلان أنهما ساحران ليقتلهما الناس، وهكذا أفشى أحدهما لها السر الأعظم، ومعنى أن تعرفه الملكة، أن يفقده الملكان، فلم يعد بإمكانهما الصعود إلى السماء، بل لم يعد بإمكانهما تهديد حياة الملكة !!

الفصل الرابع يجري وقد قبع هاروت وماروت في السجن، وهذا السجن في قاعدة برج بابل، وهما يسمعان جلبة الاستعداد لغزو الفضاء دون أن يعبأ أحد بهما فيخبرهما بما يجرى.

**وفي هذا الفصل يزدوج الخط الدرامي:**

فمن ناحية نعرف أن الملكة جهزت جيشها للصعود إلى الكواكب والسيطرة على العالم، ونعرف أن الجنود تمردوا ورفضوا، ونعرف أن جيش الرعاة – انتقاما لمقتل بعل – هاجم مملكة بابل وسيطر عليها، وأن الملكة هلكت في صعودها وتحولت إلى حجر !!

هذا على الصراع الحسّي.

أما الخط الآخر، على مستوى الصراع الفكري فقد حاول المؤلف أن يحقق كل ما أشارت إليه الآية القرآنية، وما قال المفسرون حولها، من أجل هذا جمع في مشهد واحد بين هاروت وماروت وهرمس وعزريائيل، ليضعوا المشهد الختامي الذي يبرهن على أن: الملائكة إذا عاشت بطبيعة البشر لن

تكون خيرا من البشر، وأن هرمس (الرجل الناسك) خير منهما. ونعرف أن الملكين اختارا العذاب في الدنيا لينالا العفو والمغفرة في الآخرة. ويتقرر في ختام الختام: أن الإنسان كائن ارضي، والأرض هي ميدان جهاده (هرمس رفض عرض عزريائيل أن يحمله معه إلى السماء) وأن التقدم سبيله الوحيد الأخذ بمبادئ العلم، وليس بالسحر والوهم.

* * *

والآن.. نتأمل الحكاية: كيف بدأت ؟ وكيف تطورت وتعاقبت مراحلها، ثم كيف كانت النهاية، وما تحمل من رموز تطلعات المستقبل الذي تتوق إليه البشرية..

* * *

تبدأ مسرحية " هاروت وماروت " باختيارهما [ هاروت – و ماروت ] قاضيين لبابل، وتضيف المشهد إليهما (شخصاً آخر) هو صديق لهما، وهذا الثالث: "عزريائيل"، وكان هذا الرفيق الثالث شديد الانبهار بالملكة . ولكن هذا الثالث (عزريائيل) ما لبث أن عاد إلى السماء بعد زمن قصير، دون أن يكمل التجربة، فقد آثر كبح جماح رغباته (البشرية) من ثم رأى أن يعود إلى طبيعته الملائكية، وقد {اى أن العودة إلى الحق خير من التمادي في الباطل. وهكذا خرج "عزريائيل" من حلبة الصراع، ناجياً بنفسه، محتفظاً بتكوينه الملائكي، ومن ثم يغيب عن مسرح الأحداث، غير انه سيكون له حضور في ختامها، وسيكون صاحب مشورة حاسمة.

في هذا الفصل الأول تم اختيار: هاروت وماروت لمنصب: قاضي

قضاة بابل، وكان لهذا المنصب شرط واحد، ينبغي أن يتحقق فيمن يشغله، وهو أن يكون (جميلا)، ولم يكن هناك – في بابل – من له من الجمال ما يجعله جديراً بهذا المنصب، غير الحكيم البابلي "هرمس"، غير أن هذا الرجل (الجميل) رفض المنصب، لأن هذا المنصب سيحمله على التباعد عن القصر الملكي البابلي، وهذا يتضح في (الحوار) الذي يجري بين "مناة" – وهي راقصة المعبد، التي اختيرت (قهرمانة القصر):

الموظف: ياسيدتي.. ليس أمامك إذاً غير هرمس فاختاريه.

منـاة: هرمس !! – هل يقبل هرمس أن يتقلد لنا أي منصب ؟ هذا رجل يعيش بيننا وليس منا (تتنهد في حسرة مكبوتة في أعماق قلبها) رجل جميل حقاً، ولكنه لا يصلح لشيء !

الموظف: إذا فلن تجدي من يصلح.

* * *

في ذات الوقت نرى "الملكة إيلات" في خلاف مع زوجها "بعل" الذي يحاول إثناءها عن محاولة تقليد أختها "العزى" في الخروج بثياب كاشفة، تتجاوز حدود الحشمة واللياقة، وكان هذا السلوك "للعزى" بإيعاز من الكهرمانة "مناة" – راقصة المعبد المقدسة، التي اختيرت قهرمانة القصر. وكان سلوك الملكة "إيلات" في مجاراة الملابس الفاضحة لأختها يغضب "هرمس" من الملكة، ولكنها لا تنثني عن سلوكها، والذي يبرز محاسنها، وتبرر إصرارها هذا بأن (العري) من تقاليد النساء في بابل، وتبرره كذلك بأنه: لكي لا تستطيع أختها (العزى) الجلوس مكانها على العرش.

غير أن "مناة" تحاول أن تمنع الملكة من أن تستمع إلى كلام "هرمس" وتذكرها بأن هذا الرجل لا يؤمن بآلهة بابل، بل يؤمن بإله واحد في السماء، من ثم تتهمه بأنه هو الذي أفسد على "سواع" [جد الملكة] – محاولته لغزو الفضاء، فمات "سواع" كمداً، وخلفه ابنه "يغوث" وكان رجل سلام، و"يغوث" هذا هو الذي وطد السلام مع مملكة الرعاة، وفي سبيل هذا التوطيد زوج ابنته "إيلات" – الملكة الراهنة – من "بعل" بن ملك الرعاة.

منـــاة: يا مولاتي كيف تبغين النعم [الموافقة، أو التعاون] من رجل يزدري عاداتنا وتقاليدنا ؟ ويكفر بديننا وآلهتنا، ويدعونا إلى الإيمان بذلك الإله الغيور في السماء – الذي أفسد على جدك "سواع" محاولته لغزو الفضاء، خشية أن ينافسه في ملكه ؟

هرمس: تعالى الله عما تقولين يا امرأة، من ذا يكون "سواع" أو أعظم من "سواع" حتى يغار منه الخالق العظيم ؟ إنما غار – عز وجل – على خلقه وعباده أن يجور عليهم ذلك السفاح الطاغية.

منـــاة: اسمعي يا مولاتي، إنه يشتم جدك، الملك العظيم.

هرمس: ويلك !! من ذا يستطيع أن ينكر أن "سواع" قد طغى، وبغى، وسفك الدماء، وأباد أمما بأكملها، من جيرانه الأبرياء ؟ ثم تمادى في غيه، فأراد أن يستغل أسرار الطبيعة التي اكتشفها بعض علمائه، فأجبرهم على أن يغزو له الفضاء ؟! وينقلوا جنوده إلى الكواكب والنجوم، حتى يعيث فساداً في السماء، كما عاث فساداً في الأرض ؟!

وبحكم الاقتراب من حياة القصر، يتعرف "هرمس" على الملكين: "هاروت و ماروت " في صورتهما البشرية، وقد صارحاه بحقيقة ما أنزلا من أجله إلى الأرض، كما أخبراه بعودة ثالثهما "عزريائيل" إلى السماء، خوفاً من الوقوع في المعصية. وهذا الحوار يشرح خصوصية "المقدمة المنطقية لهذه المسرحية ":

هاروت: إن إخواننا الملائكة لما رأوا ما يصعد إلى السماء من أعمال بني آدم السيئة، أنكروها، وقالوا: هؤلاء الذين جعلتهم خلفاء في الأرض، واصطفيتهم، فهم يعصونك.

ماروت: فقال – عز وجل – لو أنزلتكم إلى الأرض، وركّبت فيكم ما ركّبت فيهم، لفعلتم مثل ما فعلوا.

هرمس [كأنما شاقه الحديث ]: هيه.. ثم ماذا ؟

هاروت: قالوا سبحانك ما كان ينبغي لنا أن نعصيك.

ماروت: فقال تعالى: اختاروا ثلاثة من خياركم، أُهبطهم إلى الأرض.

* * *

وهنا ينصحهما "هرمس" رغبة منه في استعادة وضعهما الملائكي – بأن يحذوا حذوه في اعتناق الحكمة، وتنزيه الفكرة، أو أن يعودا من حيث أتيا، غير أنهما فضلا البقاء على الأرض، في ثوبهما البشري، لأنهما يخجلان أن يعترفا لله – سبحانه وتعالى – بأن إيمانهما أضعف من أن يحتمل مثل هذه التجربة. ويحاول "هرمس" في نصحه لهما أن يكتشف نقطة التوافق

بين الملائكي والبشري، فينصحهما – وهو أصرا على البقاء في الأرض – أن يتجنبا مواطن الزلل، وأن يبتعدا عن الصغائر التي تجر إلى الكبائر، فالشيطان يجري من الإنسان مجرى الدم.

هذا على مستوى بداية الحكاية المسرحية، واختيار الملكين "هاروت و ماروت " لمعاناة حياة البشر، في حين نرى – على الجانب الآخر – محاولات كل من " العزى " و " يعوق " بإيقاع " بعل " و " إيلات " في حب كل منهما الآخر، غير أن هذه المحاولات باءت بالفشل، بسبب حب كل منهما لشخص آخر.

* * *

يبدأ الفصل الثاني – من مسرحية "هاروت وماروت" – في منزل الملكين، وقد حلا في هيئتهما البشرية، وقد شغلا منصب القضاء، وكانا – في هذا المشهد – ينتظران زيارة امرأة وعداها بإصدار حكم لصالحها ضد زوجها، بعد أن راوداها عن نفسها. وفي حوارهما أثناء الانتظار، نكتشف مدى إعجاب الملكين بجمال المرأة، حتى تتمثل لماروت في نومه، فيحلم بها، ومن ثم يروي لصاحبه هذا الحلم، ويظهر عليه القلق واللهفة على اللقاء، كما نجد هاروت قد سبق إلى الوقوع في الزلل، إذ استجاب لرغبات الكهرمانة "مناة"، وأصبح يبحث عن كلمات، وتأويلات تسوغ له ما فعله، ويفعله من المعاصي، في حين ما زال "ماروت" متردداً في الوقوع في المعصية، ويحاول صاحبه تشجيعه في خوض هذه التجربة البشرية (الخطيئة الجنسية) ولاسيما مع الكهرمانة التي يصفها بأنها خبيرة، ومجربة.

ماروت: [ في حالة من الخشية ].. يا ويلنا، قد قطعنا شوطاً بعيداً في الغواية، والعصيان. أتدري يا هاروت على أي إثم نحن مقدمان الآن؟ على الزنا!

هاروت: ما خطبك يا أخي ؟ أتريد أن تتراجع ؟

وفيما هما يتحادثان، يقبل " هرمس " لزيارتهما، وليقتبس من نورهما الإلهي. ويحادثهما الرجل في اغتباط عن حكمهما في قضية التبرج، ويذكر لهما الأثر الطيب الذي خلفه ذلك الحكم، فيعجلان له بقدح شراب، ينصرف بعد شربه !!

ويأخذ الملكان في الاستعداد للقاء تلك المرأة (تمارا) – ونعرف من حوارهما أن "هاروت" جاوز المعصية مع الكهرمانة منفردة، إلى أخرى من وصيفات القصر، وهنا تأتي "تمارا" فتتمنع عليهما، وتشترط أن ترى نص حكمهما لصالحها ضد زوجها، بعينيها، فيذهب "هاروت" ليحضر نص الحكم من المحكمة، ويبقى "ماروت" معها وحده، فيبوح لها (لتمارا) بسرهما، والمهمة التي نزلا إلى الأرض لآدائها، ويكشف عما في قدرتهما من إمكان الصعود إلى السماء. وهنا تطلب منه (تمارا) أن يأتيها بأحد عقود الملكة "إيلات" – لبيرهن على قدرته المتجاوزة، فيأتيها به، ثم تطلب منه أن يحضر لها نص الحكم، قبل أن يحضره صاحبه من المحكمة، فيأتيها به، ولمزيد من الاستعراض بقدراته، والتعبير عن قوته، يصعد أمامها إلى كوكب الزهرة، ويعود وفي يده جوهرة منه !! ومع كل هذه الأعمال المتجاوزة لقدرة البشر، ترفض المرأة أن تمنح نفسها له !! ويعود "هاروت" ليجد

أمور صاحبه قد ساءت، ويعرف أنه أفشى سرهما للمرأة، وهنا يعتذر "ماروت" لصاحبه عن انفلات لسانه، بزعم أنه تركه منفرداً، فلم يستطع أن يقاوم سحر المرأة، فأدى به ذلك إلى الاعتراف بأن: الإنسان معذور فيما يصنع، وإذا بالمرأة (تمارا) هي بذاتها "الملكة إيلات" متخفية في شخصية "تمارا"، التي تتغير نظرتها إلى زوجها بعد ذلك..

ماروت: معذرة يا أخي، تركتني وحدي، فلم أستطع أن أقاوم. والله إنهم معذورون..

هاروت: من هم ؟

ماروت: بنو آدم، بنو آدم !!

* * *

في الفصل الثالث تدعو الملكة "إيلات" – الملكين إلى مقرها، وتحاول إغراءهما بجمالها، حتى تتمكن من الحصول على السر الأعظم الذي يمكنها من الصعود إلى الكواكب، ومن ثم إخضاع العالم لمملكة بابل.

ويمثل الملكان في مخدع الملكة، التي لو تتعود أن تستقبل فيه أحداً غير زوجها؛ وإذ كانت تحاورهما لتحصل على السر، وتأبى أن تمنحهما جسدها قبل أن يخبراها به، يدخل زوجها وقد اعتراه الغضب، وتملكته الغيرة مما تصنع زوجته، من ثم يقتحم المخدع شاهراً سيفه، محاولا قتل الملكين، لكن دون جدوى؛ فالملائكة لا تموت. من ثم يتركهما ليقتل زوجته التي أحبها. أما الملكة فإنها – إذ تستشعر الخطر المحدق – فإنها تنطلق إلى الباب هاربة من وجهه، وهي تصيح بالملكين أن يقتلاه ! يقتلا زوجها، الذي يتبعها إلى

الخارج فيخرج الملكان في أعقابه ليحققا الرغبة المشتركة بقتله !!

وهذا المشهد الحواري يوضح حالة التداخل، وتصادم الرؤى:

إيلات: فاخرج إذن قبل أن آمرهما بقتلك.

بعـل: لأقتلنكِ أنت يا فاجرة (يتوجه نحوها بالسيف).

إيلات: (تنطلق إلى الباب هاربة من وجهه، وهي تصيح): اقتلاه.. اقتلاه..

بعـل: (يخرج خلفها) لن يحميكِ مني أحد يا فاجرة.

(يخرج القاضيان خلف بعل)

إيلات: (صوتها) اقتلاه.. اقتلاه.. أجهزا عليه، لا تتركاه حتى يموت..

وقد قتلا الملك "بعل" خلف الستار [ إذ نعرف أن مشاهد القتل تستبعد في العروض المسرحية الراقية، في حين تظهر آثارها ].

ويندم الملكان على ما فعلا، ولكن "إيلات" تقنعهما بأنهما إن لم يقتلاه، فإنه كان سيقتلها:

إيــلات: أكنتما تتركانه يقتلني ؟!

القاضيان: كان في وسعنا أن نصده دون أن نقتله.

إيــلات: ليقتلني في وقت آخر !

القاضيان: صدقتِ، لقد قتلنا نفساً لننقذ نفساً أخرى.

وفي معية الملكة الجميلة، وفي سطوة الرغبة الهائجة يشربان الخمر، غير أنهما يرفضان أن يسجدا لصنم الملكة، التي تحاول استخراج السر منهما،

فتبدأ المحاولة مع "ماروت"، ثم مع "هاروت"، فيبوحان لها به، وحتى تتأكد من صدقهما، تهم بتجربة الصعود إلى كوكب "الزهرة"، فتنجح، في حين يخفق الملكان في ممارسة الصعود، لأن سر هذا الصعود نزع منهما. وإذ تعود "إيلات" من رحلتها الكوكبية فرحة بامتلاكها السر الذي يمكنها من إخضاع شعوب العالم كلها لمملكتها الخاصة ببابل – يفزع "هاروت " و " ماروت" فينصحانها بعدم استخدام السر في البغي والطغيان، حتى لا يسلب منها. غير أنها تسألهما: لماذا لم يسلب منهما وقد استعملاه فيما هو أشر من ذلك، حيث فرقا بين زوج وزوجته ؟! فيخبرانهما أن سر الصعود سلب منهما بالفعل، فيمنحها هذا التفرد بالسر مزيداً من الطغيان؛ إذ لم يعد أحد سواها يمتلكه.

إيلات: لا تحاولا أن تخدعاني ! كيف لم يسلب منكما وقد استعملتماه في ما هو شر من ذلك ؟ فرقتما بين زوجين متحابين، ثم اغتلتما الزوج للوصول إلى الزوجة.

ماروت: (في مرارة) قد سلب منا، فما عدنا الآن نملكه.

إيـلات: هاروت، ماذا يقول صاحبك ؟

ماروت: أجل يا مولاتي.. إن الله قد غضب علينا فسلبنا هذا السر.

إيـلات: (فرحة) ها... لهذا إذن تخلفتما عني ؟ عجزتما عن الصعود معي !

القاضيان: نعم.. هذه هي الحقيقة.

إيـلات: (مزهوة) إذن، ليس لي في الوجود منافس، لا أحد يملك السر

الأعظم سواي، سأكون وحدي المتصرفة في العالم.

وإذ أصبحت الملكة تشعر بقوة الانفراد بالسلطة، وعجز الملكين عن الصعود، فإنها تحاول قتلهما، من ثم تستغيث بـ "مناة"، وإذ نرى أن الملكين لا يستطيعان فعل شيء لها، وأنها تأمر بالقبض عليهما، وإلقائهما في السجن، فإنها – في ذات الوقت – تستعد لغزو الفضاء بجيوشها، وهي تصيح بقوة في "مناة": " إنها أصبحت إلهة " !!

* * *

وفي الفصل الرابع (الأخير) نرى الملكين – في المنظر المسرحي – وقد سجنا في جبٍ أسفل برج بابل، ونراهما ونسمعهما يتحاوران حول الندم والاستغفار، والرغبة في الانتقام من "إيلات"، واستعادة القدرة المسلوبة منهما. وهنا يُقبل "هرمس" إليهما، فيخاطبهما في سجنهما، فيسألانه أن يشفع لهما عند الله تعالى، فيدعو لهما:

ماروت: فما السبيل يا "هرمس " ؟ ماذا نصنع ؟

هرمس: توبا إلى ربكما، فهو التواب الرحيم.

ماروت: كيف نتوب إليه، وقد أوصدنا من دوننا باب التوبة ؟

هرمس: باب التوبة لا يوصد أبداً في وجود التائبين الصادقين !

(ينظر أحدهما إلى الآخر في خجل)

هاروت: لا تكمل يا هرمس، إننا عاجزان عن صدق التوبة، لأن الشهوة تحول بيننا وبين ذلك !!

ماروت: فاشفع لنا إلى ربك، عسى أن يقبل فينا شفاعتك.

حينئذ – والحدث المسرحي يقارب نهايته – يهبط عزريائيل [ الملاك الثالث الذي رفض التجربة، فعاد إلى السماء ] – يهبط ليخبرهما أن ما فعلاه جعل الملائكة جميعاً يستغفرون الله لبني آدم، ويخبرهما أن الله يخيرهما بين عذاب الدنيا، وعذاب الآخرة، وهنا يتدخل "هرمس" في الحوار، فينصحهما أن يقبلا بعذاب الدنيا، لأنه ينقضي بانقضائها، أما عذاب الآخرة فمقيم، فيأخذا بنصيحته، ويختارا عذاب الدنيا، الذي يقضي بأن يعلقا من أرجلهما في (جُب) بحيث يتدلا رأساهما قريباً من الماء، ولا يصلان إليه.

هنا تظهر "إيلات" وهي تستعد للصعود بجنودها إلى السماء، ساخرة من نصائح "هرمس" الذي يغريها بتوطيد السلام، والكف عن الاندفاع وراء شهوة السلطة والتفرد !!

وحين يمتنع جنودها عن الصعود إلى السماء، تمرداً على سلطتها، يأتيها خبر هزيمة جيشها أمام جيش ملك الرعاة– الذي غزا بابل انتقاماً لمقتل ابنه "بعل"، غير أن الملكة "إيلات" تخبر جنودها بأنها ستقتل أعداءها بالسر الأعظم الذي تملكه.

(أصوات تتعالى من جموع الشعب):

انقذينا يا إيلات، انقذينا من الرعاة..

إيلات: (تعود إلى موقفها الأول): يا شعب بابل اطمئنوا، فلا الرعاة، ولا أقوى من الرعاة يقدرون أن يصيبوكم بسوء.

أصوات: قد مزقوا جيشنا شر ممزق. أرسلي من بقي من الجنود لقتالهم.

إيلات: أنا لم أقاتلهم بالجنود، سأقاتلهم بالسر الأعظم الذي عندي. إن في وسعي أن أغزو السماء، وأخضعها لبابل، فماذا بمقدور هؤلاء الرعاة أن يفعلوا؟!... سأمهلهم حتى يكونوا على أبواب مدينتكم، ثم أسلط عليهم قوتي فأصعقهم جميعاً، وأنتم تنظرون.

وأمام الجميع، ومن فوق خشبة المسرح، تصعد "إيلات" إلى السماء، لتقنعهم بقدرتها على الصعود. ولكن بعد اختفائها بزمن قليل يهبط "عزريائيل" ليخبر أهل بابل بأن ملكتهم قد صعدت إلى كوكب الزهرة، وأنها هناك مُسخت حجراً، ولن تعود. وفي ذات الوقت تكون "العزى" – أخت الملكة إيلات – قد قتلت "يعوق" بعد أن كان هجرها إلى "إيلات"، من ثم لا يبقى إلا أن تتآمر "مناة" (راقصة المعبد – الكهرمانة) للاستيلاء على تاج المملكة، فتأمر بتعذيب الملكين، وتحرض الجماهير على قتل "هرمس" – المعارض الباقي لسلطتها – في الوقت الذي يعلن فيه أن الرعاة دخلوا المدينة، وهنا يهم "هرمس" بالذهاب، ولكن "عزريائيل" يستوقفه ليصعد معه إلى السماء، إذ قضى الله على أهل بابل بالهلاك بالسيف، ثم بالطاعون، ثم بالطوفان، وأن "هرمس" سيكون هو طليعة إنسان المستقبل، الذي سوف يصعد يوماً إلى السماء، فيكتشف أسرار الكواكب والنجوم.

وبهذه النبوءة من الملاك "عزريائيل" التي أفضى بها لحكيم بابل "هرمس" تتجسد احتمالات المستقبل في اكتشاف الفضاء، وارتباط هذا الكشف بالحكمة، والعدل، والإنسانية!!

* * *

بعد هذا العرض الموجز لمسار الحدث في المسرحية، وما كان بين شخصياتها الملائكية والبشرية من صراع، ومجاهدة نفس، ونجاح وإخفاق، يمكن أن نحدد بعض الأمور:

أولا: يتضح لنا أن " باكثير" كتب هذه المسرحية في إطار ما جاء في القرآن الكريم، من أن الله قد جعل الإنسان خليفة له في الأرض، فلما قال الملائكة إن الإنسان سوف يفسد في الأرض، ويسفك الدماء، في حين أنهم لا يملون من عبادته وتقديسه، قال الله (سبحانه) إنه يعلم مالا يعلمون – ثم علم آدم الأسماء كلها، وسأل الملائكة عن هذه الأسماء، فلم يجدوا جواباً، في حين استطاع آدم أن يسمي الأشياء جميعاً. وبهذا ثبت أن عظمة الإنسان المخلوق من عظمة الخالق سبحانه – الذي فطره على صورته، وجعله خليفته في الأرض، وأن الله خلق الإنسان ليكون أفضل شيء خلقه، وأن هذا الإنسان يستطيع أن يبلغ من الكمال منازل لا نهاية لها.

ثانيا: إلى جانب هذا الهدف العام (أو الرؤية الشاملة) – ينطوي السياق المسرحي على مقارنة بين الملاك والإنسان، وفي المسرحية ترجح كفة الإنسان على الملائكة؛ ذلك لأن الإنسان يتغلب على شرور

نفسه، ويسعى بإرادته لفعل الخير، كما أنه يسعى ويعتنق مبادئ عظيمة، مثل: السلام، والحب، والعدل الذي يمثله "هرمس" في سبيل أن تسود هذه القيم العظيمة بين بابل والرعاة.

ثالثاً: في حين نجد الملكين "هاروت و ماروت" وقد فشلا في اختبارهما، مما جعلهما يقران بأن الإنسان يفضل الملائكة، وقد كان باكثير بهذا الربط بين تجربة الإنسان، وتجربة الملاك – يدعو إلى طريق الإيمان، والكمال الخلقي، على أنه طريق الحياة، ومن ثم يعلي من شأن الأخلاقيات الإسلامية، ودورها في الرقي بالوجود الإنساني.

رابعاً: وفي تطور الحدث المسرحي، ينتهي المشاهد إلى اعتناق مبدأ: أن الإنسان لا يملك طريقاً للتطور غير طريق العلم والخلق، وأنه بهذا العلم يستطيع أن يغزو الفضاء، ويصعد إلى الكواكب، بل أن يعيش فيها، بفضل ما أمده الله به من علم ومعرفة.

وقد أطلق "باكثير" على الزهرة اسم "إيلات" في المسرحية، وهي "اللات" الجاهلية، التي ذكرها القرآن الكريم في قوله تعالى، في سورة النجم: ﴿ أفرأيتم اللات والعزى ۞ ومناة الثالثة الأخرى﴾ وربط الإلهات الثلاثة المذكورات في الآية الكريمة، لتكون "اللات" هي ملكة بابل، و"العزى" أختها، و "مناة " وصيفتها. ثم زوّج "إيلات" بـ "بعل"، و "هُبل" الإله الجاهلي، كبير الآلهة في مجمع الآلهة البابلي والفينيقي، وهو إله القمر زوج الإلهة الشمس، أو "اللات"، ويعني اسمه " السيد "، وقد ذكره القرآن الكريم – كما جاء ذكره في الكتاب المقدس، كما زوّج أختها "العزى" من

"يعوق" – وهو أحد آلهة الجاهلية المذكورة في القرآن الكريم أيضا.

[ يراجع: عصام بهي – الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي – ص ٣٢٦ – ٣٢٧]

كما يتضح فيما عرضنا من أحداث ومصائر في مسرحية "هاروت و ماروت" – مدى اتصال "باكثير" بالتراث الديني (في صيغته القرآنية) ومدى استيعابه للتفاسير، والاجتهادات، والأقوال الفولكلورية، التي ارتبطت بذكر "هاروت و ماروت" مستفيداً من هذه الإضافات والتفريعات والتأويلات في تشكيل عمل مسرحي، فني، مشوق، يحمل منظومة من القيم الإيجابية التي ترصد طموحات الإنسان – في زمن كتابة المسرحية – وتطلعه إلى غزو الفضاء، وهو ما نشهد مراحل قد حققها الطموح العلمي الإنساني بالفعل، وهذا برهان آخر – أو أخير – على نفاذ رؤية هذا الكاتب – "باكثير" – الثاقبة.

## الفصل الخامس

# رؤى وإضافات من الأرشيف

سنحاول في هذا الفصل – الأخير – أن نضيف إلى واعية المتلقي إشارات وعبارات أمدتنا بها، أو بأكثرها (الشبكة العنكبوتية)، ورأينا أن نضعها بين يدي من يُعنى – في الزمن الآتي – بنتاج هذا الكاتب /الشاعر/الدرامي /الروائي/الفريد في تكوينه الثقافي.

* * *

١- أقدم علامة على العناية بمسرح "باكثير" نجدها في أطروحة ماجستير أجرتها الباحثة: مديحة عواد سلامة، عام (١٩٨٠) بإشراف الأستاذة الدكتورة (سهير القلماوي)، وكانت بعنوان: " مسرح علي أحمد باكثير".

يمكن أن نستنتج اتجاه هذه الدراسة من عناوين فصولها، وهي في خمسة فصول: الفصل الأول بعنوان: " المصادر التاريخية " وقد عُني بالمسرحيات التي استمدها "باكثير" من التاريخ. وهنا نتعقبها كما جاءت في فهرس الرسالة:

إخناتون ونفرتيتي – إبراهيم باشا (الوطن الأكبر) – سر الحاكم بأمر الله – أبو دلامة – دار ابن لقمان – ثلاثية الحملة الفرنسية: الدودة

والثعبان، أحلام نابليون، مأساة زينب – الفلاح الفصيح – حرب البسوس – ويكتمل هذا الفصل الأول بتحليل للبناء الدرامي، وإبراز لما تطلق عليه: المسرحيات التاريخية القصيرة.

الفصل الثاني بعنوان: " مسرح باكثير الأسطوري"،وبعد مقدمة عن العلاقة بين المسرح والأسطورة، تعرض للمسرحيات: الفرعون الموعود – مأساة أوديب – أوزيريس – هاروت وماروت – فاوست الجديد، ثم تضيف فقرة عن الأسطورة والرمز فتعيد المسرحيات ذاتها من زاوية أخرى.

الفصل الثالث بعنوان: " المصادر الشعبية "، وفيه تعرض للمسرحيتين: مسمار جحا – سر شهرزاد، وتعنى بالمغزى السياسي والاجتماعي، والبناء الدرامي في هاتين المسرحيتين.

الفصل الرابع بعنوان: " المصادر الدينية "، ويكتفي بمسرحية واحدة هي مسرحية: إله إسرائيل.

الفصل الخامس (الأخير) بعنوان: " المسرح المعاصر"، وهذا المسرح المعاصر ينطوي على مسرحيات تتداخل مع عدد من المسرحيات السابقة، فنجد إشارة إلى: شيلوك الجديد – شعب الله المختار – الزعيم الأوحد – التوراة الضائعة – عودة الفردوس – إمبراطورية في المزاد – ثم وقفة مع المسرحيات السياسية القصيرة، ليكون الختام بأول ما كتب "باكثير" من مسرحيات، وهي بعنوان: همام – أو في بلاد الأحقاف.

إن هذه الدراسة، المبكرة – فيما بين أيدينا من مصادر إبداعات باكثير – تعد متضخمة (٤٣٣ ورقة) – على الأقل بالقياس إلى الدرجة التي تقدمت الباحثة برسالتها للحصول عليها. على أنها لم تسلم من التداخل، والتكرار.

* * *

٢- وتعد دراسة الباحثة: أسماء حنفي محمود بعنوان: " الملامح الشعبية في مسرح باكثير" – العلاقة العلمية الأولى – في مستوى الإشراف، التي أسهمت بها في صناعة دراسة عن باكثير، وقد أشرت إليها سابقاً في سياق هذه الدراسة، ويبدو أن حرصي على تخصيص الملامح الشعبية، إنما كان بدافع من رغبة الكشف عن جوانب أخرى قد تبدو (متمردة) على المنحى الإسلامي الثابت في كتابات "باكثير" غير أن التحليل العلمي للأفكار والأساليب أكد عمق هذا المنحى الإسلامي الخاص، حتى في هذه الأعمال التي استمدها من التراث الشعبي، وفي مقدمته مسرحية: مسمار جحا.

وفي هذه الرسالة، التي نالت صاحبتها درجة الماجستير في النقد الأدبي (عام ٢٠١٠)، وفيها اتسع مصطلح (الشعبية في مسرح باكثير) للأساطير، وحكايات الحيوان، وحكايات الجان، والسيرة الشعبية، والنادرة، والألغاز.. كما اتسع للأساطير الفرعونية، والأساطير الشعبية، والأساطير الدينية. ومن الطبيعي المتوقع في دراسة مقدمة للحصول على درجة في النقد الأدبي، أن تتشكل من خلال الاهتمام بما يجاوز الموضوع، أو الحكاية

في ثوابت البناء المسرحي، مثل: البطل الملحمي، والبطل الاجتماعي، والصراع، والحوار، واللغة.

ومن الواضح – في محتوى الرسالتين السابقتين – من تأليف: مديحة عواد، وأسماء حنفي، وكما سيبدو في أعمال تالية – أن درجة – ربما تتجاوز المألوف – من التماسك، والتكامل، والتساند، وتوحد الرؤية والمتجه: يشمل أعمال هذا الكاتب، بما يحمل الباحث الذي يعلن – في عنوانه – اختيار موضوع محدد، مثل: الشعبي، أو الإسلامي، أو الأسطوري – لا يلبث أن يجد نفسه مشتبكاً مع كافة كتابات باكثير، سابحاً مع تيارها الجارف، لا يملك القدرة على التوقف حتى يستوفي الرؤية، ويستكمل الحاجة ببلوغ آخر الضفاف. وهذه إحدى علامات سطوة الفكر ونفاذ الرؤية، واستقرار العاطفة لدى الكاتب !!

* * *

٣- ومن الجامعة الإسلامية الحرة بمدينة كرج (جمهورية إيران الإسلامية) تقدم الباحثة: بريسا نجاتي (عام ٢٠١٣)، تحت إشراف الأستاذ الدكتور حسن شوندي – دراسة عن مسرح "باكثير" للحصول على درجة الماجستير، وكانت بعنوان: "علي أحمد باكثير، ومسرحية: سر شهرزاد".

وهذه الرسالة في ثلاثة فصول، نالت مسرحية: سر شهرزاد، الفصل الثالث وحسب. أما الفصلان: الأول والثاني، فقد ذهبا في اتجاهين مختلفين – إذ عني الفصل الأول بفن المسرحية في نشأتها، وعناصرها، وأنواعها، ما

بين اليوناني، والروماني، والقرسطي(القرون الوسطى)، والكلاسيكي، والرومانسي، والواقعي، والرمزي، ثم العربي من بداياته إلى: أحمد شوقي وتوفيق الحكيم، لتتوقف في نهاية هذا الفصل الأول عند أقسام المسرحية، ما بين: التراجيديا، والكوميديا، والدراما !!

ويخصص الفصل الثاني: لحياة "علي أحمد باكثير" الاجتماعية، والثقافية، والأدبية، والطريف أن تتمهل – دون غيرها – في سر تسمية (باكثير) (ص٣٤ من المخطوطة) وعن هذا اللقب "باكثير" تقول:

"لعله من الخير ومن تمام الفائدة أن نعرج على لقب باكثير فإن الكثيرين يجهلون ذلك "فإن (با) في صدر الاسم مأخوذة من اللقب (أبو فلان) وقد حرفها العامة إلى (با) تخفيفا والدليل على أنها لقب فإنك تجد أغلب الحضارم يلقبون بهذا اللقب من مثل (بارقبة)، (باركبة)، (باراس)، و(باساق).. إلخ. وكلمة (كثير) هو جد هذه الأسرة التي ينتسب إليها هذا النسل من أبنائه. كما جعل الشاعر كلمة (أب) بدلا من (با) في اللقب ". ولإيضاح هذه الإشارة الأخيرة في هذا الاقتباس، تذكر في الهامش بيتا من الشعر المبكر لـ "باكثير" من ديوان: " أزهار الربى في شعر الصبا " الذي حققه: مُحَمَّد أبو بكر حميد، ونص هذا البيت يقول:

فـــــروع الملـــــك مـــــن آل أبي كثـــــيرٌ أولي المجـــــد والنائـــــلُ

كما تعقد الباحثة (الإيرانية) – فيما كتبت عن حياة "باكثير" – فقرة بعنوان: "باكثير الأديب المظلوم" (ص٥١) وفيها تقول: " اتفق كثير من النقاد والكاتبين أن باكثير لم يحصل على حقه من التكريم والتقدير وأنه تم

تجاهله ومحاربته وتغليق الأبواب أمامه والغض من شأنه، وفي تقديم قائمة بمؤلفاته: " وتظل قضية إبعاد باكثير عن المسرح والوظيفة وإبعاده عن كل دوائر الضوء جريمة من جرائم العصر عجلت بموته في العاشر من نوفمبر (١٩٦٩) ويعتبره النقاد المنصفون من أعظم من كتبوا المسرحية العربية إن لم يكن أعظمهم.

ويذكر علاء الدين وحيد مدى ضراوة الإرهاب الفكري لباكثير قائلا: " كان علي أحمد باكثير بالذات من أكثر الذين هاجمهم الإرهاب الفكري بضراوة!! تساؤل يخطر على البال وهو يذكر كيف كان الفنان الكبير كما هو معروف شديد الهدوء والحياء، لا يفكر في المساس بأحد مهما أساء إليه.. فكما أن كاتبنا الكبير فنان صاحب موهبة أصيلة، فهو أيضاً صاحب فكر مبلور ورؤية متكاملة تكون فلسفة واضحة لم تتناقض منذ صباه وحتى وفاته. ولم يشفع له هذا كله، وعوملت أستاذيته كأنه أديب ناشيء.. كانت جريمته عند أصحاب الإرهاب الفكري.. صدقه وأمانته مع نفسه ومع قرائه.. وقبل هذا فكره العربي الإسلامي ".

[سبق أن عرضنا في الفصل الأول من هذه الدراسة، لما نرجح أنه السبب الرئيس، أو أحد الأسباب المهمة – في تراجع اهتمام المشتغلين بفنون المسرح في مصر – بما كتب "باكثير"؛ إذ عاصر ارتفاع موجة التغير الاجتماعي في مصر، والاتجاه نحو الاشتراكية، والعناية بالمبادئ الناصرية.. إلخ. ولسنا نستبعد أن تتعمد بعض الأقلام إهمال باكثير، واتجاهه الفني في مصر، للأسباب التي ذكرنا، ولكن الإهمال – على افترض تعمده في مصر – قد اتسعت رقعته لتشمل الخارطة العربية، كاملة تقريباً، بما فيها وطنه

اليمني !! بما يعني أن ما يمكن تسميته: (الاتجاه الفكري العام) لم يكن مواتياً في تلك الحقبة الزمنية لتقبل هذا التوجه الإسلامي، الذي حرص عليه، بدليل آخر: أن مسرحياته الاجتماعية، والهزلية، وجدت من يعنى بعرضها على المسرح، في حياته وبعد رحيله]

فإذا وصلنا مع الباحثة (الإيرانية): بريسا نجاتي إلى الفصل الثالث، الذي عقدته تحت عنوان: دراسة مسرحية شهرزاد (المضامين والعناصر) وجدناها تبدأ من: ألف ليلة، وتلخص المسرحية، وتتوقف عند الوحدات الثلاث: الموضوع – الزمان – المكان، ثم تتوقف عند: الحوار – الشخصيات النامية – الشخصيات الثابتة، وتتعقب مراحل الصراع، لتنتهي إلى: تفسير مضمون المسرحية.

لقد استعانت الباحثة بمراجع مهمة عرضت لهذه المسرحية، فانتهت إلى تفسير المضمون منطلقة من أساس نظري يبدأ باتجاه الكاتب المعاصر إلى استمداد "الأسطورة" وأنه في تفسيره للأسطورة التي اختارها سيكون متأثراً بعلوم زمانه ومعارفه الخاصة، ومن هنا كان إبراز (الحالة النفسية/الانهزامية من ناحية الذكورة) عند شهريار، وهذا الجانب النفسي هو الذي أعطى صياغة باكثير للأسطورة الشعبية، وترتيب مراحلها خصوصية وتفوقاً على كل ما سبقه من أعمال. ولا توافق الباحثة أنه كان من الأوفق أن يكون عنوان المسرحية عن "شهريار" – وليس "شهرزاد" تأسيساً على أن "شهريار" هو الحالة (المرضية) التي حكمت تطور الحكاية في المسرحية، غير أن الباحثة ترى في تصدير اسم "شهرزاد" مغزى خاصاً، تلخصه في اقتباس خلاصته: إن المرأة قادرة على إحداث التغيير في الرجل،

ومن خلاله إحداث التغيير في المجتمع، وذلك بقدرة المرأة على تهذيب طباع الرجل، وتعديل المعوج من سلوكياته، وإعادته إلى المجتمع مرة أخرى فرداً صالحاً قادراً على التكيف والتصالح مع نفسه، ومع الناس، ومع الحياة. إن المرأة قادرة على أن تكون شريكاً أصيلاً في بناء مجتمع المستقبل، شريطة أن تكون تلك المرأة مثقفة، على درجة من الذكاء، والقدرة على العمل بوعي وخبرة بمسالك النفس الإنسانية.

* * *

٤- ويجري الدكتور مُحَّد عبازة: (المعهد العالي لفنون المسرح – تونس)، دراسة نقدية، تحليلية، موازنة بين ثلاث مسرحيات، اتخذت من شخصية "الحاكم بأمر الله " الخليفة الفاطمي (الثالث) بمصر – موضوعاً لها، وهي بترتيب صدورها:

أ – سر الحاكم بأمر الله: علي أحمد باكثير.

ب – حلاوة زمان، أو عاشق القاهرة: الحاكم بأمر الله: السيد حافظ.

ج – بيارق الله: للشاعر التونسي البشير القهواجي.

والدكتور الباحث قرأ النصوص الثلاثة بعناية فائقة، كاشفة عن اختلاف المسارات، ومن ثم انفراد كل كاتب من هؤلاء الثلاثة برؤية متميزة، أدت إلى إبراز جماليات، وربما عثرات، أو سلبيات لحقت بالبناء المسرحي، حول هذه الشخصية الواحدة: الحاكم بأمر الله، ذلك الخليفة الذي وُسم بالجنون، ونسبت إليه أعمال غريبة ومتناقضة، لسنا في حاجة إلى إعادة ذكرها، كما أن الموازنة بين هذه الأعمال الثلاثة ليست من

غايات دراستنا هذه، ومن ثم يمكن أن نجتزئ منها ما يتصل بنص "باكثير" وهو الأسبق زمناً، والأقرب إلى الوفاء بالجانب (الدرامي) القائم على التناقض، وخصوصية اللحظة، ومن ثم: الوصول إلى النهاية التي لم يكن منها مفر.

صدر الدكتور مُحَمَّد عبازة دراسته النقدية الموازنة لمحاولة لتحديد شخصية "الحاكم بأمر الله "، وتلمس أسباب جنوحه النفسي والسلوكي، من مصادر التاريخ الموثقة، ومن (قراءة) ما نسب إليه من أفعال، من منظور سيكولوجي. أما حين يعرض لمسرحية "باكثير"؛ فإنه يشير إلى تقسيم النص في (ستة مناظر)، وليس في ثلاثة فصول، كما جرت العادة. وينبه إلى أن المنظر الأول أطولها، كما يشير إلى أن المؤلف (باكثير) قد حدد الفضاء المكاني في هذا المنظر الأول، بما يهيئ المشاهد/المتلقي لتقبل الغرابة والشذوذ، فالغرفة مجللة بالستائر، والظلمة حالكة، والحاكم جالس جلسة الصلاة، فوق حصير خشن، يرتدي جبة صوف سوداء، وقد أطلق شعر لحيته حتى تدلى.. وهكذا.

وقد حرص "باكثير" على أن يمهد لكل منظر بإرشادات تهيئ التلقي لتقبل أحداث هذا المنظر، وفي هذه الإرشادات يصف الفضاءين: الزماني والمكاني، أو المكاني فقط – حسب الضرورة – وبعد أن ينتهي (الناقد) من عرضه التحليلي للمسرحيتين الأخريين، يعود إلى: البدء من جديد في تحليل بنية النص، فيقف عند العنوان، ومن ثم يتأمل، ويحلل عنوان "باكثير": " سر الحاكم بأمر الله " فيصف هذا العنوان/العتبة قائلاً عن المحاولة: " وكأنه – باكثير – يكتب فصلاً في كتاب للتاريخ الفاطمي،

عنوانه: سر الحاكم بأمر الله، وكأن الكاتب كان مشغولاً فقط بسر الحاكم، محاولاً الكشف عن السر، واعداً إيانا بأنه سوف يوضحه، نظراً لأن وظيفة العنوان أساسية لأي مؤلف، فهو يختصر، ويكثف ويوحي ويدل، فهو مبتدأ والمتن خبره، على رأي النقاد البنيويين. وفعلاً ظل باكثير طوال المسرحية وكأنه يبحث على سر غامض في شخصية الحاكم بأمر الله. إن كلمة السر تحيلنا مباشرة إلى المفتشين المشهورين في الشرطة العالمية (شارلوك هولمز، أو كولمبو)، وفعلا عندما وصل باكثير إلى سر الحاكم بأمر الله بدأ يصرخ، كما صرخ أرخميدس: وجدتها.. وجدتها (لقد كانت مؤامرة فارسية على الإسلام) هذا هو ما غمض من السر... إن "علي أحمد باكثير" حدد في العنوان محتوى النص، إذ أن "باكثير" أراد أن يقول لنا إنه سيكشف سر الحاكم بأمر الله في هذه المسرحية، وفعلا حاول كشفه وتفسيره، وإذا كان العنوان مكوناً من أربعة أسماء دون وجود أفعال، فإن هذا النص المسرحي بقي محصوراً في العنوان: سر الأسرار، دون الدخول في مغامرة الفعل العلني، حسب ما تقتضيه تقنيات العمل الدرامي ".

[ص١٧،١٦ من الدراسة]

ومع هذا الوصف لتطور الشخصية، حتى تبلغ مصيرها الحتمي (التاريخي) يسجل الناقد للحاكم – عند باكثير، بأنه استطاع أن يجمع حوله العديد من المساعدين، سواء كانوا من المصريين، وغيرهم، ومن النساء والرجال، كما حضرت أمه وزوجته، وعدد من جواريه، مع الحرص على إبراز القطاع الفارسي، ممثلاً في المتآمرين على الإسلام، في مقدمتهم (الدرزي)، وعندما يكتشف الحاكم حقيقته ينقلبون عليه، فيقضي عليهم.

كما يشير إلى أن المعارضة عند "باكثير"، تتزعمها "ست الملك" أخت الحاكم التي تمتلك الشرعية التاريخية. فالحاكم عند "باكثير" يطمح إلى الربوبية لكي يملك رقاب العباد ديناً ودنيا، وهذا بخلاف المحاولتين الأخريين.

ويقدم الناقد إحصاءً بالشخصيات الأساسية والثانوية المخترعة، فتبلغ عند باكثير (٤١ شخصية). وشخصية الحاكم – وهي مرتكز فكرة المسرحية – عند باكثير – تعيش حيرة وجودية، وتململاً عقائديا، وقلقاً فكرياً؛ إذ كان –كما يرى الناقد – يحس بأنه يبحث عن إجابات على أسئلة. إن الحاكم بأمر الله، عند "باكثير" –كما عند المؤرخين – قد تجاوز المحظورات الإسلامية في الطاعة، والتسليم، والإيمان. كان تمرد الحاكم واضحاً عند "باكثير"، وهو ناتج عن تململ داخلي وقلق ميتافيزيقي، عاشه الحاكم منذ صغره، وقد تضخم عندما وجد منظّراً من ولاة الشيعة فساعده على حل مسألة الشك وجحيمه، الذي كان يتخبط فيه منذ نعومة أظافره.

[ص٣٠ من الدراسة]

وينتهي الناقد إلى أن يصف الحاكم – عند "باكثير" بأنه أنكر بوسائله الخاصة مفهوم أجداده للإمامة، ولكن لم يهتد بعد إلى مفهوم شخصي متكامل العناصر، النظرية، والطقوسية، حتى أتاه العون الخارجي، متمثلاً في مؤامرة فارسية مجوسية على الإسلام والمسلمين.

ويُعنى الناقد بوصف الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات، وهو عند "باكثير" – في الغالب – من الفضاءات المغلقة، تبدأ بالقصر، وتتغير

القاعات حسب المجالس، وعندما يخرج من القصر يغادره ليلاً في اتجاه بيت مستشاره (الدرزي)، انفتح الفضاء بعد القصر، وتمثل في المسافة الفاصلة بين القصر وبيت الدرزي، ولكنه انفتاح جزئي، لأن الرؤية ليلاً شبه معدومة، والفضاء يحدده البصر المفتوح النسبي، وهو طريق القصر، ثم سرعان ما يعود إلى الفضاء المغلق، أي: القصر. ولا يغادر الحاكم هذا الفضاء المغلق إلا عندما يتوجه إلى جبل المقطم، كأنه ضرب موعداً مع الموت.

[ ص٣٣ من الدراسة]

وفي ختام الدراسة: يتوقف الناقد عند شخصية "ست الملك" – الطرف الآخر في الصراع المسرحي، ومدى تطابق صفاتها مع كتب التاريخ، ويرى أن هناك ابتعاد نسبي، خاصة عند باكثير، وإن ظل الأقرب إلى التاريخ، رغم بعض الإضافات التي رآها تثري هذه الشخصية، أو تعمق الموقف الدرامي، خاصة في الخلاف مع أخيها، عندما اتهمها بإقامة علاقة غير شرعية مع أحد الرجال، وقرر فحصها، فأوصلها إلى قمة الانفعال، الناتج عن الإحساس بالإهانة.

[ ص٣٧ من الدراسة]

وينتهي (الناقد) إلى حكم عام، فيرى أن "باكثير" – الذي عاصر: شوقي، وحافظ إبراهيم، وتوفيق الحكيم – وكتب الكثير من المسرحيات شعراً، كان عليه أن يواجه مشكلة اللغة، وأن يخلق الشكل الشعري الأكثر ملاءمة لطبيعة المسرح في مواقفه وأنماطه الشخصية المختلفة، أي أن يخلق

لغة شعرية جديدة، تتسع لحركة الصراع الدرامي بين الشخصيات المتباينة. وقد صار "باكثير" على هدي شوقي الذي كان متأثراً به تأثراً شديداً، بأن وجد في التاريخ العربي الإسلامي، معيناً لا ينضب، لمواضيع مسرحياته، ومن ثم فقد كان قريباً من شوقي في جزالة تعبيره، ولغته الشعرية الفخمة، وبالرغم من أن مسرحية الحاكم، كانت نثراً إلا أنه قد تخللتها العديد من المقاطع الشعرية، ذات النفَس الغنائي الرومانسي، البعيد عن العمق الدرامي، والنفَس المسرحي .

ويجمل الدكتور عبازة رؤيته لمسرحية "الحاكم بأمر الله " فيقول:

" كتب " علي أحمد باكثير" مسرحيته نثراً، ولكن النفَس الشعري الغنائي كان طاغيا على المسرحية، لذلك يمكن أن تمتع قارئها، ولكن ليس بالضرورة أن تمتع مشاهدها" !!

* * *

٥- وتعد أطروحة الدكتوراه التي تقدمت بها الباحثة: أمل خلاف صابر إلى كلية الآداب، جامعة المنيا، تحت إشراف: الأستاذ الدكتور عبد الفتاح العنتيلي (عام ٢٠٢١) – آخر ما أجري من دراسات حول مسرح "باكثير" الإسلامي، وعنوان هذه الدراسة: " جماليات التحليل الثقافي – دراسة نقدية في مسرح باكثير الإسلامي ".

تصدرت الدراسة: مقدمة عن مفهوم النقد الثقافي، وجماليات التحليل الثقافي، وأهمية هذا المنهج النقدي، ثم مقدمة أخرى عن باكثير والمسرح، والدراسة في أربعة فصول، طرح أولها مفهوم "المسرح الإسلامي"، وترى

الباحثة [ص٥٠ من الدراسة] أن مقولة "المسرح الإسلامي" واضحة ومحددة، وإن كانت تثير الكثير من الاختلاف؛ إذ تتساءل: هل المسرح الإسلامي هو ما يكتبه الكاتب المسلم ؟ أو هو: ما يكون للعقيدة الإسلامية أثر واضح في اختيار القضية التي بنيت عليها فكرة المسرحية، كأن تكون عن تعدد الزوجات، أو توزيع الميراث أو معاملة اللقطاء.. فالعقيدة الإسلامية لها موقف مميز يختلف كثيراً عن مثيله في العقائد الدينية الأخرى – كما في النظم المجتمعية غير الإسلامية، ومثل هذه الموضوعات الإسلامية – كما تسجل الباحثة – يرى بعض الباحثين أن وصف " المسرح الديني " يناسبها وينطبق عليها؛ إذ هي من الجوانب العملية للعقيدة الدينية، في حين يرتقي المصطلح (المسرح الإسلامي) إلى ما يصدر عن رؤية، فالإسلام من حيث هو عقيدة، له رؤيته لمفهوم (الإله) – الواحد، الفرد، الصمد، المتصف بالكمال – ومفهوم (الإنسان) ورسالته في إعمار الأرض، ومفهوم (القدر) ما بين التسليم به، وضرورة مجاهدة عوامل الهزيمة في الحياة.. إلخ. [ ومن الطريف – بالنسبة إليّ على الأقل – أن الباحثة الفاضلة سجلت في هامشها (ص٥١) أن هذه التفرقة بين "الديني" و"الإسلامي" مستخلصة من دراسة بعنوان: "الإسلامية والروحية: حضور يتجدد" وهي الفصل الأخير من كتابي بعنوان: "جماليات الحضور الفرعوني في روايات نجيب محفوظ" – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٢٠ – ص٢٨٥ – ٢٩٨ ] على أنها لا تلبث أن تقتبس من أقوال أخرى ما يتوسع كثيراً في مفهوم الوصف بالإسلامي، ليشمل: الدعوة إلى تغيير الواقع الإسلامي وتصحيحه، وتحرير الإنسان، وتخليصه من عالم الفتنة

والرذيلة، عن طريق تطهيره أخلاقياً ودينياً وروحياً.. إلخ. وبهذا المنطق المستأنف تتوسع كثيراً في حديثها عن "الصبغة الإسلامية لمسرح باكثير" فتشير إلى: التدليس باسم الدين، ومحاربة البدع والخرافات، والأضرحة والمقابر، الذي يذهب الناس للتبرك والتوسل بها.. إلخ. كما تعقد فقرة عن ما تطلق عليه: "دلالات على الصبغة الإسلامية لمسرح باكثير" مستعينة بتنظيرات: نجيب الكيلاني، وعبد الرحمن العشماوي، وعبدالله الطنطاوي (خاصة في كتابه: فلسطين واليهود في مسرح على أحمد باكثير)، وعصام بهي.. وغيرهم.

ومن الطبيعي أن تتوقف الباحثة أمام مصطلح "النقد الثقافي"، فتصفه بأنه: ذلك النقد الذي يتميز بالقدرة على فك شفرات النص وفهمه، فهنا "النسق المضمر" و "القراءة الثقافية للنص" التي تعمل على استكشاف ما وراء النص من خلفيات اجتماعية، ثقافية، وسياسية، وذلك لبلوغ الأيديولوجيا، التي أنتجت هذا النص.

**[ص٧٠ من الدراسة]**

كما تصف التحليل الثقافي للنص بأنه: محاولة تفكيك للسياقات، بغية تلمس ظروف وانعكاسات المؤثرات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية.. إلخ، التي شكلت المحتوى لهذا النص. وبذلك عنيت بالنسق الظاهر، ثم بالنسق المضمر، كما ترى "نظرية النقد الثقافي" وكذلك عنيت بما وراء النص المسرحي، من خلال المفردات، والتراكيب، والآيات في المسرحية.

وقد بدأت الباحثة: أمل خلاف، دراستها التطبيقية ببعض مسرحيات "علي أحمد باكثير" الإسلامية، ومسرحية: السلسلة والغفران، التي تسجل أن "باكثير" كتبها عام ١٩٤٩، غير أنه نشرها عام ١٩٥١، وتصف هذه المسرحية بأنها تاريخية، اجتماعية، فازت بجائزة وزارة المعارف آنذاك. وتبدأ عرضها النقدي بملخص للمسرحية، فتصفها ابتداءً بأنها تنفرد ببناء ثقافي، انعقدت فيه سياقات ثقافية، دينية، واجتماعية، وتجاذبته علاقة تواصلية متينة في السياق الثقافي، وظروفها الزمنية [ص٨٣]، ثم تأخذ في سرد حكاية المسرحية.

وقد يقرب إلينا ما سجلته الباحثة عن النسق الظاهر في المسرحية، من خلال ما تراه رؤية ثقافية، فتقول: " قد يبدو للقارئ من الوهلة الأولى أن المسرحية مبنية على مبدأ: "كما تدين تدان" وهو النسق الظاهر من المسرحية، فجعل الجاني في كل مرة مجنياً عليه في المرة التالية، وهكذا حتى انكسرت السلسلة بفضل استغفار (عبد التواب). فيحاول المؤلف أن يؤكد للقارئ (!!) أن المقادير ستفعل بالجاني مثل ما فعل، وستتولى هي أن تجعل المعتدي، معتدى عليه، لا مناص له من ذلك، ولا منجاة، فقد أراح القارئ، وسره، وأفرحه، وأخلاه من كل مسؤولية عن مفاسد هذه الحياة، كما يظهر من خلال قراءة هذه المسرحية، أن السلسلة التي عناها "باكثير" في هذه المسرحية – فيما يبدو – هي سلسلة الخطايا، التي يرتكبها البشر دون أن تقطعها المغفرة، بما يعني أن الإنسان إذا ارتكب معصية – وهو ببشريته معرض لها – فإن عليه أن يسارع إلى التوبة، عملاً بالآية الكريمة – من سورة "آل عمران" – التي صدّر بها "باكثير" مسرحية،

وهي قوله تعالى: ﴿ والذين إذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم ذكروا الله فاستغفروا لذنوبهم ومن يغفر الذنوب إلا الله ولم يصروا على ما فعلوا وهم يعلمون﴾ وفي حالة التوبة الصادقة، يحصل الإنسان على المغفرة التي تقطع سلسلة الخطيئة، فلا تتواصل حلقاتها.

هذا هو النسق الظاهر في مسرحية " السلسلة والغفران ". أما النسق المضمر للمسرحية ذاتها، من خلال تحليل نقدي ثقافي، فتجمله الباحثة في مقدمة نقلاً عن الدكتور الغذامي، تقول: " إن القراءة الثقافية تكون متجهة إلى النص، تتأمله، بهدف توضيح أنساقه الثقافية، والتاريخية التي تدخلت في إنتاج دلالاته، والبحث عن تلك الأنساق المرتبطة بكل ما هو مضمر، فللنقد الثقافي أدواته، للكشف عن المضمر المختبئ في النص بين الجماليات، وما وراءها، بغية الوصول إلى النسق الثقافي الذي يتطلبه بغرض كشفه، فالنسق المضمر أتقن التخفي تحت عبارة النصوص، فهو نسق ثقافي، تاريخي، نشأ وتكوّن عبر البنية الثقافية والحضارية. فمهمة القارئ تكمن في الوقوف على الأنساق المضمرة، ومحاولة كشفها ".

وترتب الباحثة – على ما تقدم، أنها اعتدت هذه المسرحية، أو عدها النقاد نموذجاً للأمثولة المسرحية في الأدب العربي، والسلسلة –كما يتضح – هي سلسلة الجرائم التي قام بها اليهود الصهاينة في حق الفلسطينيين، والتي بدأت منذ عام (١٨٣٠م) عندما حاول اليهودي الإيطالي "يوسف ناسي" – الذي كان يعتبر أغنى رجل في العالم حينها – بناء مستعمرة لليهود الغربيين – يفرون إليها من الاضطهاد، الذي يتعرضون له في الغرب، ثم بدأ اليهود الغربيون في ثمانينيات القرن التاسع عشر، بتبني

نظريات جديدة، في استعمار الأراضي الفلسطينية، تقوم على فكرة استبدال محاولات السيطرة المدنية، أو السلمية، بالسيطرة المسلحة في أواسط (١٨٨٠). قامت الحركة الصهيونية في أوروبا بتكوين مجموعة "عشاق صهيون ".. إلخ.

وإذ تعود الباحثة إلى استئناف كشفها عن خصوصية النقد الثقافي، وما يتطلبه من عناية لقراءة النص من الداخل، وهو ما يطلق عليه "النسق المضمر" تقرر محاولة أن تكشف العلاقة بين النسق الظاهر في "السلسلة والغفران" وهي عن الخطيئة والتوبة، وبين النسق المضمر، الكامن في أعمال الحركة الصهيونية السرية، فتقول: " وهنا يظهر النسق المضمر وراء كتابة "باكثير" لتلك المسرحية، فقد كتبها عام ١٩٤٩– أي بعد حرب فلسطين مباشرة، وإعلان دولة إسرائيل، فهكذا أراد باكثير التعبير عن سلسلة تلك المظالم، أو الجرائم، التي اقترفها اليهود/الصهاينة، بالتعاون مع الغرب، بحق الفلسطينيين، ووظف التراث الديني للتعبير عن تلك المآسي، بما فيه من تراكيب وآيات، يوحي بها بنسق مضمر، وصورة غير صريحة، عن تلك السلسلة التي بدأت بوادرها منذ زمن بعيد، وما زالت مستمرة، ويصور ما يعيشه من الغم والهم جراء ما يراه بعينه، وينتظر الساعة التي ينفرج بها الكرب، ويعود كل شيء كما كان عليه، وكأن شيئا لم يحصل، ويظهر هذا الإحساس على لسان عبد التواب، بطل المسرحية:

عبد التواب: أواه.. متى يزول هذا الغم الجاثم في صدري، ويعود لي ذلك الانشراح القديم ؟، هيهات يا عبد التواب، هيهات، هذا طائر الإثم قد ألزمكه الله في عنقك.

ففي قول عبد التواب: هذا طائر الإثم قد ألزمكه الله في عنقك، أراد الأديب أن يشعرنا بحجم المسئولية التي تقع على عاتقنا تجاه فلسطين، التي صارت أمانة في أعناق كل عربي، بتخليصها من اليهود المغتصبين لها... إلخ.

ثم تعقب: فالقراءة الثقافية للمشهد تتعامل مع اللاوعي الاجتماعي، داخل المتخيل الأدبي من خلال القضية الاجتماعية، التي يطرحها "باكثير"، وهنا يتم التشديد على الخلفيات التاريخية، والسياسية ضمن لا وعي اجتماعي، يتشكل داخل النص، فالنسق المضمر هنا جاء به الكاتب للتأكيد على أن ما نحس به من ألم، وآهات، لابد أن يكون دافعاً لنفعل شيئاً لرد ذلك العدوان الغاشم، لعل الله يغفر لنا، ولا يكون للعرب موقف المشاهد المتفرج، فاستخدم الأديب التراكيب الدينية، للتأكيد على نسقه المضمر، مثل: " والله ما قصدت " للقسم تأكيداً لغايته: "وابتغيت وجه الله " التي تبين حسن نيته، وتؤكد ما يجب فعله، لنكفر به عن أنفسنا " !!

[ ص٩١ من الدراسة ]

على أن الباحثة تستكمل مطالب نقدها الثقافي، بتعقب المفردات والتراكيب الدينية، والآيات التي تخللت السياق المسرحي، كما يظهر في اختيار أسماء الشخصيات مثل: عبد التواب، وعبد الجواد، وبكار، وآسيا، وأم مستور، وكوثر، وقاسم المغربي، والطفل: أسامة. فهذه الأسماء تحمل صفات أصحابها، وتحدد مساراتهم في السياق المسرحي.

# توصيات ختامية

## توصية أولى: المصطلح المراوغ

١- يتكرر على أقلام الباحثين في أدب باكثير - بوجه عام – أنه: الأديب الإسلامي، وأحياناً: رائد الأدب الإسلامي، وإن لم يحل هذا بالطبع - أن نصادف اهتماماً لدى باحثين آخرين بالجوانب الاجتماعية، أو النفسية. وهذا طبيعي ومتوقع حين نكون أمام نتاج أدبي ممتد ومتنوع في موضوعاته، وفي أشكاله ما بين القصيدة، والأوبريت الغنائي، والرواية، والمسرح، ومع هذا يبقى "التوجه الإسلامي" الأكثر وضوحاً لدى الباحثين في أدب باكثير، الذي يتسم بنزعة خلقية، وروحية واضحة، وهذه النزعة وإن تكن مقترنة، أو تستدعيها ضرورة "الموضوع" المستمد من التراث العربي، تفسر دائماً – لدى الباحثين – بأنها تصدر عن نزوع (إسلامي).... !!

٢- من ثم نرى ضرورة أن نمهد – في دخولنا إلى عالم باكثير المسرحي، وهو العالم الذي يمكن أن يوصف بأنه "إسلامي" أكثر من شعره الغنائي على سبيل المثال – أن نمهد بمحاولة استكشاف لآفاق هذا المصطلح: الأدب الإسلامي !!

وقد ألف الدكتور نجيب الكيلاني كتاباً بعنوان: "مدخل إلى الأدب الإسلامي" (١٩٨٧) وقد يستخدم – في سياق طرحه لما يطلق عليه: الأدب الإسلامي: "نظرية الأدب الإسلامي" ! وقد يثير هذا الاستخدام (القاطع) نوعاً من القلق (العلمي) – وبخاصة أن مناهج النقد والتأريخ الأدبي لم تعرف مصطلح: الأدب المسيحي، أو الأدب اليهودي !! وإذا كان العرف العلمي العام – بالنسبة إلينا نحن العرب – قد تقبل مصطلح: الأدب الجاهلي، في مقابل: الأدب الإسلامي؛ فإن الفرق بين المصطلحين فرق زماني محدد بالسنوات، وليس بما تنطوي عليه الإبداعات الفنية من صفات. ولذلك تقسمت أزمنة هذا الأدب الإسلامي إلى: أدب صدر الإسلام – الأدب الأموي – الأدب العباسي... إلخ.

٣- وأذكر – من تجربتي الخاصة – أنه بمناسبة استهلال القرن الخامس عشر الهجري، وما أقيم – في المؤسسات والمحافل الثقافية – من أنواع الاحتفال – أنني ألفت مسرحية اقتبست موضوعها من أسطورة "حي بن يقظان" التي عرض لها ثلاثة من الفلاسفة: ابن طفيل – وابن سينا – والسهروردي. وهي أسطورة طريفة في موضوعها، تهدف إلى تبيان أنه باستطاعة الفرد، المنعزل، الذي لم يلتق بمن يعلمه من الأغيار – أن يصل إلى المعرفة بمبدأ " الخالق " – سبحانه وتعالى، من خلال التأمل الذاتي، والقياس، والبحث في العلة، حتى يصل إلى السبب الأول.

هذا – باختصار – محور التناول التراثي لقصة " حي بن يقظان "، وقد حرصت المسرحية التي كتبتها تحت عنوان: " حادثة خط الاستواء "

على الوفاء لهذا المبدأ الصوفي المهم، غير أنها أضافت إليه معنى مهماً لعله الأكثر تأثيراً في تشكيل مادتها، وفي ختامها: وهي أن "النقاء" و "الطهارة" لا تستلزم العزلة، ومجافاة المجتمع، فالصوفي – الباحث عن خلاصه الفردي في الابتعاد عن الناس – لم يسلك الطريق الأوفق لتحقيق النقاء، فهذا النهج السلبي ليس إسلامياً، وإنما الصواب أن يخوض الفرد بين الجماعة، وقلبه يحتضن الطهارة، والنقاء، والتعاطف، والحنان، على كافة البشر !!

لقد قدمت لمسرحيتي هذه بمقدمة – من المؤسف أنها فقدت إذ لم تطبع مع المسرحية التي نشرت في دمشق – اتحاد الكتاب العرب – ١٩٨٢، وفي القاهرة: قباء – ٢٠١٢. وقد طرحت هذه المقدمة (المفقودة) مصطلح: " الأدب الإسلامي" والفرق بينه، وبين "الأدب الديني" !! وأذكر أنني انتهيت إلى تحديد فارق بين "الديني" و "الإسلامي".. يمكن اختصار هذا الفارق في القول بأن "الأدب الديني" يصدر عن رغبة في التوجيه الأخلاقي، وتهذيب السلوك، الفردي أو الجمعي. أما "الإسلام" فإنه "رؤية " !! رؤية للإنسان، وللحياة، وللكون، وللوجود، ومن ثم يكون "الأدب الإسلامي" هو ذلك الإبداع الذي يحمل رؤية مؤسسة في تشكيل العقيدة الإسلامية، وليس مجرد توجيهات أخلاقية، ومبادئ تهذيبية. من ثم عددت مسرحيتي " حادثة خط الاستواء " من المسرح الإسلامي، وإن لم أضع هذا الشعار على غلافها !!

٤– أما محاولة الدكتور نجيب الكيلاني – في كتابه عن الأدب الإسلامي؛ فإنه قد توسع في محتوى هذا المصطلح الذي ارتفع به إلى (النظرية) على أساس أن: "الحضارة الإسلامية فريدة في طابعها، وتأثيرها، ومنابعها " تتشكل من قوى، ومبادئ، و " أن الأدب كان عنصراً

من عناصر هذه الحضارة الإسلامية المتوازنة الخالدة، التي تمتد أسبابها إلى السماء وفق تصورات واضحة صحيحة " [ ص١٦] وبهذا الربط بين الحضارة الإسلامية، وبين الأدب الصادر في زمانها، اكتسب مصطلح "الأدب الإسلامي" مشروعيته وخلوده أيضا !!

٥- وقد يكون من المفيد – في هذا الطرح – أن نسجل ملاحظة يدل عليها تعقب مصطلح "الأدب الإسلامي" على الشبكة العنكبوتية. وهذه الملاحظة تشير إلى أن النسبة الغالبة من مستخدمي مصطلح "الأدب الإسلامي" ينتسبون إلى: الهند، وإيران، وباكستان [ التي كانت جزءاً من الهند الكبرى، قبل انقسام شبها لجزيرة الهندية إلى ثلاث دول: الهند، وباكستان، وبنجلاديش ] وفي هذا دلالة على أن "الرغبة" في ترديد المصطلح إنما تشتد في المجتمعات التي تعاني انقسامات دينية ومذهبية، حادة، وحاضرة، ومعلنة. أما المجتمعات التي يمكن أن نصفها بأنها "طبيعية" وتعيش حالة من الوعي الحضاري، والتقدم في نظامها الاجتماعي، فإنها تصف الإبداع الأدبي بما يوصف به الأدب، وتحتفظ بالوصف الديني (الإسلامي) لما هو خاص بشئون العقيدة بشكل مباشر.

٦- من خلال هذه التفرقة بين: "الديني" و "الإسلامي" سنجد فيما أبدع "باكثير" من فنون الأدب، ما يدخل تحت وصف "الديني"، وما يدخل تحت وصف "الإسلامي" ولعل " الوصف الديني " هو الأكثر تحققاً، في حين أن شاعراً مثل (محمد إقبال) هو الأحق بوصف "الشاعر الإسلامي".

٧- ربما طمحت إلى اختبار هذا التمييز الذي رأيته في التفرقة بين "الديني" و "الإسلامي" بعرضه على منجزات أدبية، ينتمي صانعوها إلى العقيدة المسيحية، أو اليهودية. وفيما يتعلق بالمسيحية؛ فهناك "الأدب الكنسي" – وهو الأدب الذي يكتبه الكهنة بهدف الوعظ والتهذيب، ولكن مصطلح "الأدب المسيحي" لم يعرفه تاريخ الأدب العالمي، ماضياً أو راهناً. أما بالنسبة لليهودية؛ فقد استعنت بمحتوى مكتبتي الخاصة في قسمها المحدد بما كُتب عن اليهود في لغات وأزمنة مختلفة. وكانت القسمة الواضحة تفصل بين: اليهود – و الصهيونية – و إسرائيل. فمن بين (٢٥ كتاباً) في إطار هذا الموضوع، تناول اليهود في أماكن مختلفة من العالم (٩ مؤلفات)، أما الصهيونية؛ فقد عرض لها (١١ مؤلفاً)، في حين تناول الحياة في إسرائيل (٥ مؤلفات). ومن الطبيعي ألا نتوقع إمكانية الفصل الحاد والكامل بين: اليهودية من حيث هي دين، والصهيونية كنزعة عنصرية، وإسرائيل ككيان سياسي. غير أن التفرقة في العرض والتحليل والنتائج كانت واضحة !

هل يمكن أن نعيد توزيع الحقول المعرفية التي تتعلق بالجانب العقدي، فنفرق بين: "الأدب الديني" و "الأدب الإسلامي"، وأن نحرر هذا المصطلح، أو هذين المصطلحين من الانتساب الديني للمؤلف، إلى المحتوى العام للكتابة ؟ أرجح أن هذا سيكون أكثر دقة في وصف الأدب.

## توصية ثانية: ختام وتحفيز:

لا ننتظر أن تتمكن ورقة في مساحة المقدمة أن تستوفي ما يدخل في إطار التعارض أو التعاضد في بنيه المسرحية ما بين نازع أصيل في التوجه الفكري لباكثير وهو النزعة الإنسانية، وبين مطلب فني أصيل هو تحقيق العناصر الجمالية التي لا تستغني عنها مسرحية منذ كان " المسرح " وإلى اليوم. غير أننا نأمل أن نكون – فيما قدمنا – قد أثرنا القضية بطرفيها، وأشرنا إلى مواقف ومشاهد حدث فيها التوافق بين ما تضمره نفس الكاتب، وما يخطه قلمه في حدود خبرته بصناعة المسرحية، كما أشرنا إلى مواقف ومشاهد افتقدت هذا الانسجام تحت دوافع مختلفة، وفي هذا الإجمال الختامي يمكن أن نثير جوانب تستحق أن تثار لما تحمل من دلالة على اتجاه حركة الفكر عند الكاتب وهو يتجه إلى موضوعه، وعلاقة هذا البدء بما يثار أو يثور في وجدان الكاتب وهو ينتقل من مرحلة " التوجه " وهو خارج العمل، إلى مرحلة التنفيذ وهو يخوض تفاصيله.

لقد استقر نهج باكثير في سائر مسرحياته، مهما اختلف نوعها أو عصرها أو موضوعها، على أن تتصدر آية قرآنية أو آيات، نص المسرحية. وقد جرى العرف النقدي على أن يعد " عنوان المسرحية " العتبة الأولى، وهذا النقد يرى في العنوان / العتبة أنه اختزال يوازي موضوع المسرحية، وبدرجة ما يتحمل كل ما ينطوي عليه. وهذا المبدأ موضع تفعيل في مسرحيات باكثير التي حفلت بأسماء الأشخاص، وقد يضاف اسم العلم إلى شيء أو معنى يجعل عنوان المسرحية أقرب إلى احتواء مضمون

المسرحية، مثل: "مسمار جحا" و "سر شهرزاد"، وهناك مسرحيات أخرى حمل عنوانها إحالة إلى مصدر خارج النصّ، ليدل على " الما وراء " بالنسبة لمحتوى النص، كما نجد في "هاروت وماروت" و " فاوست الجديد "، ونلاحظ أنه مع هذا الوضوح للعنوان في ذاته، وفي إحالاته، فإن الكاتب كان يحرص على إثبات آية أو أكثر من القرآن، وكأن المسرحية كتبت لتكون برهانا على صدق ما توحي به الآية أو الآيات، باعتبار أن هذا النص القرآني يعبر عن حقيقة مطلقة، وقانون لا يتخلف، وإرادة إلهية، لا يملك مخلوق أن يخالفها..

هذا النص القرآني الذي يتصدر كل مسرحية يعده النقد الأدبي عتبة ثانية، ويعده بمثابة مقدمة شارحة للعنوان، حتى حين يكون الاقتباس القرآني نقيضا في دلالته لعنوان المسرحية، كما نجد في " الدنيا فوضى "، فالدلالة هنا تقريرية إيجابية، في حين تنهى الآية التي تتصدر هذه المسرحية كل ما تضمنت المسرحية من نزعات وسلوكيات، بما يعني أنها تستنكر الفوضى، وتعيد الحق إلى نصابه، تقول الآية ﴿ ولا تتمنوا ما فضل الله به بعضكم على بعض للرجال نصيب مما اكتسبوا وللنساء نصيب مما اكتسبن، واسألوا الله من فضله، إن الله كان بكل شيء عليما ﴾ ومن الواضح أن ما تشير إليه الآية الكريمة يستدعي الأحكام التي يبدو فيها الرجال أوفر حظا من النساء، أو العكس، ومن ثم تختم بالتفويض إلى الخالق سبحانه، وأن علمه اليقيني سابق فلا مجال لتمني ما يخالف القسمة الإلهية !! ومن الممكن أن نقول إن مسرحية " الدنيا فوضى " انتهت بعودة النساء المتمردات على الأنوثة إلى حظيرة النساء، ولكن التحول كان قد تم وبدأ يمارس تمنياته،

وهذه مشكلة ربما كانت تستوجب أن تبدأ المسرحية منها (وليس أن تنتهي بها) لنشاهد عمليا أن التحول من جنس إلى جنس لن يكون طريقا إلى تحقيق سعادة موهومة !! ونتوقف عند مسرحية " فاوست الجديد " — وعلى غلافها إشارة بأنها من أعمال باكثير المجهولة. وجانب من مشكلة مسرح باكثير — في جملته — أن عددا من مسرحياته لم يشر هو أو غيره إلى سنة التأليف أو النشر، ولهذا لا نملك أن نحكم بأن هذه المسرحية المجهولة: لماذا فرض عليها التجهيل؟ وهل تعد من إنتاجه المبكر، وأنها تنتمي إلى مرحلة المعارضات المسرحية، أو أنها كتبت في مرحلة تراجعه الصحي فانشغل عن نشرها ؟! على أن وصف فاوست بأنه "جديد" يؤكد اختلاف العنوان/ العتبة/ المضمون المختزل عن فاوست (القديم) بل مناقضته له. أما الآية/ العتبة الثانية فتقول ﴿ إنما يخشى الله من عباده العلماءُ، إن الله عزيز غفور ﴾، ويعرض مُحَمَّد أبو بكر حميد في ختام تقديمه لهذه المسرحية فيرى أن باكثير سار على منهجه في التعبير عن فكرة إسلامية بشكل غير مباشر... ورسم شخصية فاوست في إطار الآية القرآنية دون إخلال بأجوائها التاريخية، وبنية هيكلها الأساسية " فنجده يترك فاوست الجديد في بيئته الأوروبية المسيحية، ويحافظ على الخطوط الرئيسية في البناء الفني لفاوست جوته، ولم يحدث من التغيير والحذف إلاّ ما يخدم أهداف المضمون الذي يريد أن يصبه في وعائها الجديد. والحقيقة أن باكثير وجد في البيئة الأساسية لفاوست جوته ما يتفق مع الفكرة الإسلامية للعلاقة بين الله والشيطان، وبين الإنسان والشيطان، وآثر ذلك على الصلة بين الله والإنسان "(١) وهذا الكلام تقريبي وليس على سبيل الحصر، وربما حدس

باكثير بتعدد المواقف (الحوارية) في القرآن بين الذات الإلهية والشيطان، ومن ثم اختلاف مستويات الوعد والوعيد من الله (سبحانه) والإنسان، ومن ثم تخللت هذه المسرحية – دون غيرها أو أكثر من غيرها – مقاطع من الحوار الذهني الذي لم يتطلع إلى مثله توفيق الحكيم في مسرحياته (الذهنية) وهذه المقاطع كانت بطيئة ثقيلة نافرة عن صناعة المسرحية، تلتوي بالسياق ولا تجاري لغة الفن، وقد تعددت هذه المواقف(٢)، وقد يبدو بعضها مقبولا مسرحيا، مثل أن يوسوس الشيطان، ولكن الإنسان هو الذي يستجيب ويفعل، ومن ثم تكون مسؤوليته وعقوبته ترتيبا على الكسب، ولكن في عديد من الصفحات حوار منطقي برهاني شديد الوعورة، ولعل ما أشارت إليه مقدمة حميد – وأشرنا إليه كذلك – من اعتراض مُحَمَّد مندور على مسار الحدث في هذه المسرحية وفيما يماثلها كان نتيجة لهذا العسر والالتواء، وهو مفسد لعناصر هذه المسرحية نفسها التي تضمنت الكثير من مشاهد الفرجة والإبهار(٣)، وبهذا التفاوت بين الإبهار الحركي وعسر الاثارات المنطقية تختل بنية المسرحية، ويضطرب وجدان المتلقي، بل قد يشعر بأنه تعرض لنوع من الخداع، وإذا كان الجدل الفكري حتى وإن كان يثار على أسس إسلامية، مثل أن يقول باكثير في مسرحيته إن الشيطان في إغوائه للإنسان إنما هو مسخر لله..(٤) فإن هذه الإشارة عقدية، وليست فنية، إذ لا تأثير لها فيما سيأتي من أحداث. وخلاصة القول هنا أن تلك "الاستقطاعات" الجدلية في مسرحية "فاوست الجديد"، (ويمكن أن نجد لها أشباها في معارضته لمأساة أوديب) لم تكن موجة في سياق حدث وضعت أسسه منذ المشاهد الأولى، وبهذا كانت المطالب الدرامية في غنى عنها.

وأخيرا.. فإن في كثير من مسرحيات باكثير إضافة خاصة (أو ما يمكن أن نطلق عليه هذا المسمى) يمكن أن يكون موضوعا قائما بذاته، ليس ببعيد عن بنية النزعة الإنسانية والمطالب الدرامية، ونوضح ما نريد، بما نجد في مسرحية " فاوست الجديد " من انتشار الأقوال المأثورة، كعبارات جاهزة، من مثل: ويل الشجيّ من الخليّ، هذا فراق بيني وبينك، قبض الريح، باطل الأباطيل. وفي هذه المسرحية أسند باكثير إلى " فاوسته " مهمة علمية تستحق طموحه إلى العلم المطلق، ولكن هذه المهمة العلمية عرضها توفيق الحكيم في مسرحية " الطعام لكل فم "(٥)، وهي السعي العلمي لاكتشاف مصادر طعام تكفي حاجات البشرية المتزايدة، وهذه إرادة خيرة لا يناسبها أن تكون في إطار وعد الشيطان بأن يعين فاوست على بلوغ كل ما تتوق إليه نفسه من المعرفة(٦). وفي مسرحية " إخناتون ونفرتيتي " يظهر المعجم القرآني بغزارة، ليمنح الحوار المسرحي مستواه الروحي السامي المحكم، قد يتجلى في تصريف كلمة (عجاب، مثلا) أو بناء جملة، يمكن تلمس هذا الجانب واستخلاص ما يدل عليه اتجاه العبارة على امتداد المسرحية(٧). ومن المثير حقا أن نجد في هذه المسرحية نفسها مفردات وعبارات غير مسرحية بالمرة، ويمكن أن تفسد هذا الجو الروحي (العشقي) في المسرحية على امتدادها، مثل: الحوباء، والداء العقام، والطليح، والرعبوب القصيرة، والبشام، وغيرها(٨).

هذا جانب آخر (لغوي) يستحق أن يفرد له جهد علمي خاص، نتطلع إلى القيام به إذا مد الله في الأجل، ونكتفي بأن نشير إليه لعله يجد من ينهض به من بين الباحثين في زمن آت. وحسبنا هذا، وعلى الله قصد السبيل.

**هوامش الختام:**

١. مُحَمَّد أبو بكر حميد: مقدمة مسرحية فاوست الجديد – ص ١٤.

٢. هذه المواقف أو المقاطع الحوارية الذهنية المتنافرة مع لغة المسرحية وسياقها نجدها في الصفحات ٣٩، ٤٠، ٥٤، ٦١، ٧٥، ١٠٠ وفي هذه الصفحات قضايا مثارة في الثقافة الإسلامية، ومنها مسؤولية الإنسان عن فعله بالكسب – ص ٨٢.

٣. يتجلى مشهد الفرجة والإبهار في لقاء فاوست والشيطان (ص٤٦) وفي تبديل المشهد (ص٤٧) وفي مشهد الرقص (ص٤٩)، ومشهد الشيطان وهو يصاعد الإغواء مع هيلين (ص٧٧)... إلخ.

٤. مسرحية: فاوست الجديد – ص ٣٩، ٤٠.

٥. نشرت مسرحية توفيق الحكيم: " الطعام لكل فم " عام ١٩٦٣، ولأن " فاوست الجديد " لم يحدد تاريخ تأليفها، وقد نشرت بعد رحيل باكثير ١٩٦٩، فإننا لا نملك أن نجزم بموقع إحدى المسرحيتين من الأخرى !!

٦. نجد أصداء البحث عن الطعام لكل فم، في " فاوست الجديد " خمس مرات، أخرها ص ٧٣، ٧٤.

٧. ظهر الأثر القرآني في اللفظ والتركيب، تحديدا في الصفحات: ٢٢، ٢٧، ٣٠، ٣١، ٣٣، ٣٤، ٣٩، ٦١، ٧٥، ٩٥ ن ١٠٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٣٠.

٨. تنظر هذه المفردات المهجورة، وأمثالها في صفحات: ٣٤، ٣٥، ٤١، ٤٣، ٤٥، ٦٢، ٧٠، ٨٦، ٨٩، ١٠٠، ١٠٥ وفي هذه الصفحة الأخيرة يقول عن المتمردين على سلطان الدولة المصرية (ضد إخناتون): استنسر كل بغاث !!

# الفهرس